FILM

NR 25 (1772)
19 VI 1983
ROK XXXVIII
CENA 20 ZŁ

INDEKS: 35806
ISSN 0137-463X

JAN ENGLERT
w filmie „Marynia"
Jana Rybkowskiego
(fotoreportaż na str. 6)

Krótko

KRAKÓW. Pod Wawelem lubią kino: statystyczny krakowianin wybiera się na film 4 razy do roku, gdy w skali kraju wskaźnik ten wynosi 2,3. **PARYŻ.** Marek Piwowski pokazał studentom sztuk plastycznych swoje filmy: „Rejs", „Przepraszam, czy tu biją?" i „Psychodrama". **KATOWICE.** „... liczy się tylko sprzedany bilet, a komu i na jaki film, to jest nieważne": z listu kinooperatora do „Trybuny Robotniczej" o nieprzestrzeganiu granicy wieku przez pracowników kin. **PARYŻ.** „Dziada i babę" Tomasza Żygadły pokazano na festiwalu filmów socjologiczno-etnograficznych w Centre Pompidou. **GDAŃSK.** Z Tarnowa nad Motławę przeniosła się ekipa filmu Otakara Vavry o Janie Amosie Komenskim; gdańskie plenery będą imitować portowe miasta Szwecji i Holandii. W roli tytułowej Ladislav Chudik, dr Sowa z serialu „Szpital na peryferiach". **PARYŻ.** Beata Tyszkiewicz i Wojciech Pszoniak wystąpią w „Latawcach" według powieści Romaina Gary, w reżyserii Pierrę Badela. **WARSZAWA.** Przedwojenny romans „Trwa bal" reż. Viktora Banky'ego pokazał Węgierski Instytut Kultury; ciekawostką jest w nim półgodzinna część warszawska, ze zdjęciami nakręconymi na ulicach stolicy w ostatnich dniach pokoju, między 13 a 25 sierpnia 1939 r. **OSTRAWA.** Widzowie międzynarodowego festiwalu „Ekofilm" obejrzeli 4 polskie filmy poświęcone ochronie środowiska. **ŁÓDŹ.** „Głos Robotniczy" donosi o zakończeniu długotrwałego sporu między Szpitalem im. Madurowicza a kinem „Polesie": w środy, soboty i niedziele będą filmy, a w pozostałe dni – wykłady dla studentów AM. **NEVERS.** „Próbę materii" Karabasza, „Rodowód" Staśkiewicza i „Pomiar" Gębskiego wyświetlano na międzynarodowym festiwalu filmów o życiu robotników. **KATOWICE.** Przegląd dawnych i nowych filmów francuskich odbył się w Pałacu Młodzieży.

Za twórczość dla dzieci i młodzieży

Nagrody premiera

Z okazji Międzynarodowego Dnia Dziecka prezes Rady Ministrów gen. armii Wojciech Jaruzelski przyznał doroczne nagrody za twórczość artystyczną dla dzieci i młodzieży.

Stefan Janik, realizator filmowy ze Studia Miniatur Filmowych w Warszawie, otrzymał nagrodę za całokształt twórczości w dziedzinie filmu animowanego.

Nagrodę za upowszechnianie kultury filmowej wśród młodzieży otrzymał zespół organizatorów koszalińskich spotkań filmowych i seminarium wiedzy o filmie „Młodzi i film" w składzie: Irena Biernat, Henryk Brunon Depta, Czesław Kajetan Dondziłło, Piotr Jaroszyk, Henryk Józef Laskowski, Andrzej Stanisław Murawski i Janusz Zbigniew Trzciński.

Za twórczość w roku 1982

Nagrody przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i Telewizji

W Warszawie wręczono doroczne nagrody przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i Telewizji za twórczość oraz działalność radiową i telewizyjną w 1982 r.

Nagrody indywidualne I stopnia otrzymali m.in.: Ignacy Gogolewski – za całokształt osiągnięć aktorskich w Teatrze TV, Zygmunt Hübner – za reżyserię „Nie-boskiej komedii" Krasińskiego w Teatrze TV, Marek Walczewski – za rolę Pankracego w tymże spektaklu oraz Barbara Rachwalska i Wacław Kowalski – za wybitne role w filmach telewizyjnych. Wśród laureatów nagród zespołowych I stopnia znaleźli się Lidia Mintycz i Jerzy Skarżyński, scenografowie przedstawienia „Nie-boskiej komedii".

Z półek na ekrany

„Ósmy dzień tygodnia" i „Na Srebrnym Globie"

Niedawno informowaliśmy o filmach, które powędrowały na półki; dziś mamy wiadomość o filmach, które wędrują w kierunku przeciwnym – z półek na ekrany.

Po komedii „Pełnia nad głowami" reż. Andrzeja Czekalskiego z 1974 r., której premiera odbędzie się za kilka dni, i „Głowach pełnych gwiazd" reż. Janusza Kondratiuka, też sprzed 9 lat – dwa inne filmy pożegnają zaciszne archiwa.

Pierwszym z nich jest zrealizowany przed ćwierćwieczem „Ósmy dzień tygodnia" reż. Aleksandra Forda według opowiadania Marka Hłaski, ze Zbigniewem Cybulskim i zachodnioniemiecką aktorką Sonją Ziemann w rolach głównych. Drugi trudno uznać za film w pełnym tego słowa znaczeniu; są to bowiem zmontowane materiały filmu „Na Srebrnym Globie" reż. Andrzeja Żuławskiego według powieści Jerzego Żuławskiego. Jak wiadomo – realizację filmu przerwały władze kinematografii w roku 1977, motywując swą decyzję przekroczeniem planowanych kosztów produkcji przez realizatorów.

Oba filmy mają być wyświetlane w kinach studyjnych i dyskusyjnych klubach filmowych.

Złote Smoki rozdane

GRAND PRIX DLA DZIWORSKIEGO

Jury XX Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie przyznało Grand Prix – Złotego Smoka – polskiemu filmowi „Kilka opowieści o człowieku" Bogdana Dziworskiego.

Nagrody specjalne – Złote Smoki – jury przyznało filmom: jugosłowiańskiemu „Oskarżam państwo i prawo" Nikšy Jovičevicia i radzieckiemu „Uriengoj – 203 km" A. Garibiana i O. Rakutko.

Nagrody główne – Srebrne Smoki – przyznano filmom: węgierskiemu „Udręka samochodowa" Ferenca Czako, kubańskiemu „Kronika pewnej podłości" Miguela Torresa, czechosłowackiemu „Ogród" Drahomiry Vihanovej oraz wietnamskiemu „Po 20 latach" Vu Duca.

Brązowe Smoki przyznano filmom: kanadyjskiemu „Roślina" Thomasa Vamosa, węgierskiemu „Dzwony" Arpada Szabo i australijskiemu „Taniec śmierci" Dennisa Tupicoffa.

Jury przyznało dyplomy honorowe filmom: egipskiemu „Malarz" Medhata Kassema, chińskiemu „Zośka" Li Zexianga oraz fińskiemu „Sproing" Lasse Keso.

Jury FIPRESCI przyznało swą nagrodę filmowi jugosłowiańskiemu „Oskarżam państwo i prawo" i wyróżniło zestaw filmów węgierskich.

Jury CIDALC przyznało swą nagrodę filmowi egipskiemu „Malarz" oraz wyróżniło film produkcji NRD „Walter Ballhause – jeden z milionów" Karlheinza Munda i film polski „Bawiłem w Oświęcimiu" Józefa Gębskiego.

Jury FICC przyznało nagrodę „Don Kichot" filmowi węgierskiemu „Bez słów" Jozsefa Magyara.

Posiedzenie ZG zawieszonego Stowarzyszenia Filmowców Polskich

W Warszawie obradował 3 bm. Zarząd Główny zawieszonego Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Zarząd zaakceptował ustąpienie prezydium ZG SFP z Andrzejem Wajdą na czele i zaproponował zwołanie walnego zjazdu stowarzyszenia przed 30 listopada br.

„Nieważne skąd kto przychodzi, ważne, dokąd chce iść"... – te słowa z referatu Biura Politycznego na Plenum KC PZPR stanowią niezmienną myśl przewodnią wysiłków podejmowanych przez partię, władze państwowe i racjonalnie myślącą część środowiska filmowego, mających na celu doprowadzenie do normalizacji sytuacji w tym środowisku i wznowienie działalności Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Potwierdzeniem wierności władz tej zasadzie było udzielenie zgody na odbycie posiedzenia Zarządu Głównego zawieszonego SFP. Odbyło się onu 5 czerwca. Jego przebieg wykazał, że mimo występujących nadal podziałów wśród twórców, stale wzrasta liczba zwolenników linii porozumienia narodowego, ugruntowują się postawy obywatelskiej odpowiedzialności za rozwój kultury narodowej, za stan polskiej kinematografii. Przebieg zebrania ujawnił również nieprzejednanie wąskiej grupy przeciwników normalizacji i dialogu.

Przyjęte przez władze stowarzyszenia uchwały, m.in. akceptującej ustąpienie – w związku z upływem kadencji – Prezydium Zarządu Głównego z Andrzejem Wajdą na czele oraz proponującej zwołanie walnego zjazdu SFP do 30 listopada 1983 r. i o powołaniu komisji zjazdowej – utorowały drogę do wznowienia normalnej działalności zawodowo-twórczego przedstawicielstwa filmowców.

Podczas obrad poddano krytyce niektóre przejawy realizacji polityki kulturalnej, zwłaszcza tryb zmian dokonanych na kierowniczych stanowiskach w zespołach filmowych. Opowiedziano się też za wznowieniem działalności innych stowarzyszeń twórczych.

Te krytyczne akcenty w niczym nie zmieniają pozytywnej wymowy obrad, gdyż ocena realizacji polityki kulturalnej jest naturalnym uprawnieniem tych wszystkich, którzy współuczestniczą w jej kształtowaniu i biorą na siebie ciężar realizacji jej celów.

Również w odniesieniu do dotychczas nieobecnych w życiu społecznym stowarzyszeń twórczych władze wielokrotnie potwierdzały wolę uczynienia wszystkiego, co mogłoby doprowadzić do ich reaktywowania, uważając stan obecny za nienaturalny.

Spodziewane wznowienie działalności SFP powinno stać się ważnym wydarzeniem wobec oczekujących kinematografię reform oraz trwających prac nad ustawą o kinematografii. Głos reprezentacji środowiska w tych sprawach stanie się ważkim czynnikiem znalezienia jak najlepszych rozwiązań. (PAP)

Nowe książki

Moja filmoteka – kino polskie

Pierwszy tom „Mojej filmoteki" Aleksandra Jackiewicza był poświęcony filmom zagranicznym, drugi – wydany obecnie – jest opatrzony tytułem „Kino polskie". Ta swoista kronika naszego współczesnego kina – jak określił książkę sam Autor – zaczyna się szkicem o tryptyku filmowym Aleksandra Forda z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, a kończy refleksją na temat najciekawszych zjawisk przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe nie zapomniały o indeksach nazwisk i tytułów. 20 000 egz., 548 str., 250 zł.

PRZED ŚWIATOWYM ZGROMADZENIEM W PRADZE NA RZECZ POKOJU I ŻYCIA, PRZECIWKO WOJNIE JĄDROWEJ

OBY NIE BYŁO ZA PÓŹNO

Spotkanie z WIEŃCZYSŁAWEM GLIŃSKIM

Ponad 2400 osób ze 150 krajów, reprezentujących różne generacje, środowiska, zawody, rasy, wyznania i poglądy polityczne zapowiedziało przyjazd do Pragi na Światowe Zgromadzenie na rzecz pokoju i życia – przeciw wojnie jądrowej, które odbędzie się w dniach 21–26 czerwca. W 35-osobowej grupie polskiej jest znany aktor Wieńczysław Gliński. Oto jego wypowiedź dla „Filmu".

– Nie mam natury działacza, nie angażowałem się dotąd w działalność polityczną czy społeczną, nie jestem także członkiem Polskiego Komitetu Obrońców Pokoju. Jednak przyjąłem zaproszenie do udziału w praskim Zgromadzeniu, gdyż nie ma pilniejszej sprawy niż utrzymanie pokoju na naszym kontynencie i na całym globie. Może dlatego, że na własnej skórze odczułem okrucieństwa ostatniej wojny. Jako młody człowiek brałem udział w okupacyjnej konspiracji, walczyłem w Powstaniu Warszawskim; na najsłabszym odcinku, na Ochocie, dostałem się do obozu. Spędziłem kilkanaście miesięcy w dwóch obozach koncentracyjnych, w Majdanku w 1943 r. i Sachsenhausen, gdzie byłem bezsilnym świadkiem wymordowania tysięcy ludzi. Do tej pory nie mogę zapomnieć o potwornych zbrodniach wojennych. Chciałbym takich doświadczeń zaoszczędzić swojej córce, swoim wnukom. A zagrożenie wybuchem konfliktu nuklearnego jest wielkie. To ostatni dzwonek, ostatnia szansa, żeby powstrzymać nuklearny wyścig. Oby nie było za późno.

Podobnie rozumują miliony ludzi, nie tylko w Europie, ale i na całym świecie, ludzi, dla których sprawa pokoju jest najważniejsza. To sprawa przetrwania ludzkości. Nie można igrać z tak potężnymi środkami niszczenia jak rakiety z głowicami nuklearnymi. Wystarczy jeden błąd, fałszywy alarm, wystarczy jedna nierozważna, pospieszna decyzja, a z Europy pozostanie nuklearna pustynia, nie pozostanie po nas żaden ślad.

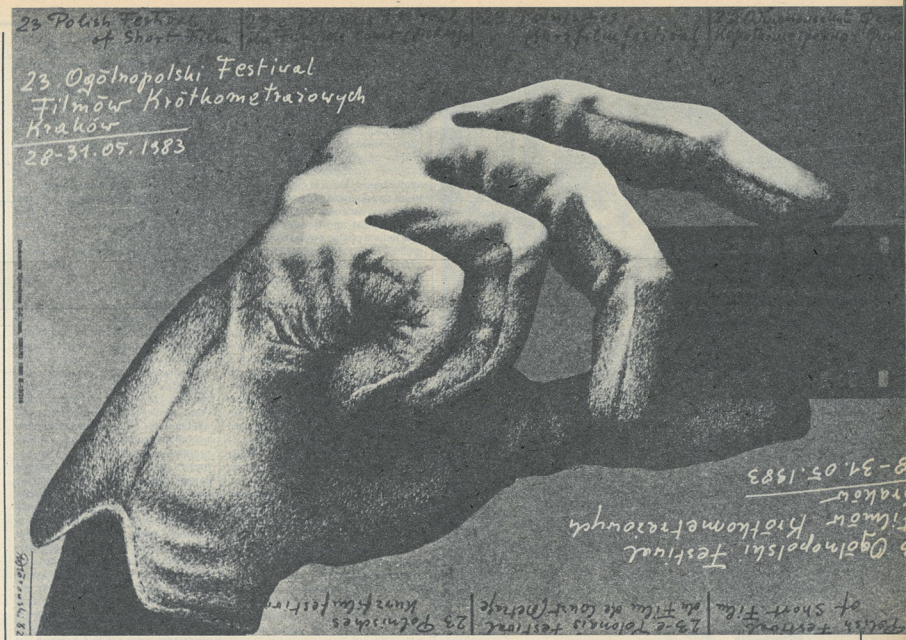
Udział w praskim forum zapowiedzieli nie tylko przedstawiciele krajów socjalistycznych, ale również Zachodu, a także Trzeciego Świata. Inicjatorami i gospodarzami zgromadzenia są czechosłowaccy działacze ruchu pokoju, w gromadzeniu funduszów na ten cel wzięło udział całe społeczeństwo Czechosłowacji. W Pradze spotkają się ludzie różnych orientacji politycznych, o różnych światopoglądach, lekarze i księża, dziennikarze i kosmonauci, przedsiębiorcy i związkowcy, naukowcy i robotnicy, artyści, rolnicy, prawnicy i byli żołnierze. Główny ciężar dialogu, wymiany poglądów, spoczywać będzie na dyskusjach w grupach środowiskowych. Jeśli zabiorę głos to na spotkaniu ludzi sztuki. Wachlarz zaproponowanych tematów jest bardzo szeroki, od spraw rozbrojenia po gospodarcze, społeczne, psychologiczne i etyczne aspekty wyścigu zbrojeń. Jest o czym mówić. Coraz więcej mieszkańców naszego globu zdaje sobie sprawę ze straszliwych skutków ewentualnego konfliktu nuklearnego. Rozwija się ruch protestu, organizuje manifestacje pokojowe, marsze, wiece, mityngi. Biorą w nich udział również niektórzy politycy.

Nad czym pracuję jako aktor? Ostatnim moim filmem była okupacyjna opowieść Ludmiły Niedbalskiej „Uczennica", którą telewizja pokazała w roku ubiegłym. W teatrze występuję tylko w jednym przedstawieniu, gdyż dwa lata temu przeszedłem na wcześniejszą emeryturę: w „Szewcach" Witkacego gram Prokuratora, w warszawskim Teatrze Kameralnym. W lipcu przystępuję do nagrywania w studio telewizyjnym staropolskiej krotochwili Stanisława Herakliusza Lubomirskiego „Komedyja Lopesa Starego ze Spirydonem". Nie jestem więc przeciążony, mam czas na myślenie.

Notował B.Z.

ZA TYDZIEŃ

- **Drugi brzeg kina:** CANNES 83
- **Świat estradowej chałtury:** KLAKIER (fotoreportaż)
- **Nie chcę być „znaczącym dodatkiem": spotkanie z** HALINĄ ROWICKĄ
- **Urok** OSTATNIEGO METRA **jest urokiem wolności:** recenzja
- **W Krakowie:** XX MIĘDZYNARODOWY
- **Maciej Wojtyszko:** MAM ZABAWOWĄ WIZJĘ ŚWIATA
- **Aleksandra Jackiewicza „Historia kina":** MÉLIÈS I PROUST
- **Z ekranów świata:** PRZEDWCZORAJ **Pétera Bacsó**
- **Portret na życzenie:** BRUCE LEE



XXIII Ogólnopolski Festiwal
Filmów Krótkometrażowych w Krakowie

Objazd

BOŻENA JANICKA

W krótkim przemówieniu otwierającym festiwal znalazły się życzenia burzliwych dyskusji na sesjach i seminariach. Nie było burzliwych dyskusji, bo od ubiegłego roku na krakowskim festiwalu sesji ani seminariów nie ma. Nie wytykam lapsusu, gdyby ktoś tak zrozumiał, to przeprasza. Po prostu ten rutynowy zwrot, nie odnoszący się już do żadnej rzeczywistości, spełnił rolę czegoś w rodzaju alarmowego światełka.

Krakowski festiwal był przez dwadzieścia lat rodzajem lustra rzeczywistości. Pokazywało ono w różnych latach obraz wyraźniejszy lub bardziej zamglony, lecz ambicja, by spełniać rolę zwierciadła bytu zbiorowego decydowała zawsze o randze festiwalu i krótkiego metrażu w ogóle, o społecznym sensie tego wypatrywania i wypytywania, fotografowania i dokumentowania. Można było z tej składanki ułożyć zarys organizmu społecznego, penetrowanego mniej czy bardziej głęboko, ale w zasadzie kompletnego. W tym roku czegoś kompletnego ułożyć się nie da. Brak na ekranie trzonu społeczeństwa – pracujących mężczyzn i kobiet w sile wieku, czyli w kategoriach socjologicznych – klasy robotniczej, inteligencji, uczącej się młodzieży. Gdyby zawierzyć naszej tegorocznej fotografii zbiorowej pokazanej w Krakowie, składamy się jako społeczeństwo z wyjątkowych starców (z wielką klasą) z niewielkim dodatkiem nietypowej młodzieży (hippisi i punki), a tym co nas zajmuje najżywiej są wspomnienia II wojny światowej. Istnieją zapewne motywacje i przesłanki, którymi kierowali się twórcy zrealizowanych filmów. Wszyscy ci starzy mędrcy przekazują z ekranu określone wartości i zapewne dlatego tam się znaleźli – itp. Wiem również, że nie wszystkie warte uwagi filmy znalazły się w programie festiwalu. Może wystarczyłoby wymienionych racji, by usprawiedliwić ten objazd boczną drogą, gdyby nie kolejne kwestie.

Problem następny – to alarmujące obniżenie jakości tegorocznych filmów. Główną przyczyną wydaje się dosyć nagłe podjęcie samodzielnej działalności twórczej przez dużą grupę niedoświadczonych realizatorów. To wiele wyjaśnia, lecz nie może stanowić usprawiedliwienia. Nieumiejętność wyboru i komponowania materiału, nieobecność punktów węzłowych i pointy, nieudolne operowanie słowem, brak rytmu, nudzenie i niezborność, czasami z dodatkiem maskującego manieryzmu. Albo zwykła bylejakość, albo forsowne próby budowania nastroju, który zbudować się nie daje, chociaż stanowić ma jedyną rację filmu. Nie wiem, jak wytwórnie mogą sobie poradzić z tym problemem, zadaniem sprawozdawcy jest tylko zasygnalizowanie, że wszystkie te błędy widać, nie ulatniają się gdzieś w drodze między wytwórnią a ekranem. Warto może uprzytomnić młodym autorom, że film krótki potrafi żyć długo, o wiele dłużej niż film fabularny, że może okazać się w przyszłości koronnym świadkiem.

Spośród wszystkich obowiązków kina dokumentalnego właśnie ten: pozostawienie zapisu dla następców – jest najważniejszy, a zagrożenie możliwości wypełnienia tego zobowiązania byłoby sprawą najbardziej niebezpieczną. I niewiele więcej można tu dodać.

Gospodarze

Pokazano w Krakowie przeszło 70 filmów, w tym kilkanaście nieźle zrobionych, o czymś wartym uwagi, albo przynajmniej pozostawiających w pamięci jakiś ślad szczegółem, spostrzeżeniem, intencją. Zacznijmy od Grand Prix – „Protokołu zniszczenia" Jadwigi Zajiček.

Dobry film, nawet przy pełnej konkurencji, w tym roku mógł zabłysnąć może łatwiej. Wyrazisty jako obraz pewnego realnego stanu rzeczy. Dwojgu starych wieśniaków, przesiedleńców ze Wschodu, najpierw odebrano ziemię, a potem dokwaterowano lokatora, który zamienił ich życie w koszmar. Ziemię przyłączono do PGR-u, gdzie już na drugi rok przestała być uprawiana. Przyjechał poborca i szukał pieniędzy w piecu i w dymniku, a u sąsiada za 30 zł zaległości zabrali świnię, zabili, podzielili między siebie i pojechali. Do-

Na planie filmu „Chłop małopiśmienny", real. Zygmunt Skonieczny

kwaterowany lokator, taki „od wyroku do wyroku" jak mówi naczelnik gminy – okazuje się kimś zupełnie nieprawdopodobnym, pewnie nawet dla widza, który trochę lumpów w życiu widział. Wszystko razem jak z unowocześnionego Grimma. Powstaje pytanie, co w tym koszmarku typowe, a co incydentalne?

Następny film, o którym trzeba napisać, żadnej nagrody nie dostał, chociaż wydaje mi się najambitniejszą propozycją publicystyczną festiwalu. „Sęki i drzazgi" Stanisława Manturzewskiego należą do grupy pokazanych w Krakowie kilku filmów o chłopach. Wybijały się wagą dotkniętych spraw i powagą z jaką zostały zrealizowane. Manturzewski próbuje pokazać tradycje ruchu ludowego, chłopski system wartości, dążenia, walkę, trwanie – wszystko, co czyni z chłopów ostoję polskości. Jego bohaterowie mają pełną świadomość swego rodowodu, miejsca i roli, są to chłopi-obywatele. Najcenniejszy materiał ludzki, jak powinien powiedzieć polityk. Główną postacią filmu jest Stanisław Mierzwa, bliski współpracownik Wincentego Witosa, tego który „uczył chłopa jak ma Polsce służyć".

Spostrzeżenie na marginesie: jak bardzo podobni są do siebie starzy ludzie z wielką klasą, niezależnie od swej drogi życiowej. Jakby ten sam gatunek inteligencji, podobny rys ledciutkiej autoironii, dystansu, żartu – wspólny dla ludowca Stanisława Mierzwy i pianisty Antoniego Rubinsteina, bohatera innego filmu pokazanego w Krakowie – „Byłem szczęśliwym człowiekiem" Ludwika Perskiego.

„Chłop małopiśmienny" Zygmunta Skoniecznego zrodził się chyba z podobnych intencji jak „Sęki i drzazgi". Znowu bohater wiarygodny w każdej tonacji, chociaż mówi niewiele. Znów chłopska ciągłość: pradziadek dostał ziemię z nadania i pamięta się kiedy to było. Chłopskie wartości: „człowiek musi być wolny – nie będę synom nic narzucał". Chłopska kultura. Zapada w pamięć piękny obraz: dziadek uczy wnuka kosić, prowadząc rękę dziecka jak przy nauce pisania.

Muzyka i piwo

Szokujący kontrast w stosunku do świata chłopskich wartości stanowią pokazani w dwóch filmach młodzi ludzie spod znaku punk. Subkultura, kontrkultura – takimi terminami określa socjologia podobne ugrupowania. Podglądając z bliska naszych rodzimych punków w filmie Juliana Pakuły „Być człowiekiem", trudno oprzeć się wrażeniu, że chodzi nie tyle o zanegowanie jakiejś postaci kultury, ile przypadki nieświadomości, że taka płaszczyzna egzystencji w ogóle istnieje, słowem – o młodzież z zupełnego dna społecznego, która w ciągu kilkunastu lat swego życia i gromadzenia doświadczeń widziała tylko odruchy biologiczne, zaś agresję zna po prostu jaką jedyną postać artykułowania pragnień. Autor zestawia swoich punków z hippisami, też nieprzystosowanymi, choć na inny sposób, pielęgnującymi w sobie egzaltację, jak tamci agresywność. Chce zapewne powiedzieć, że przyczyny społeczne obu zjawisk są wspólne: rzeczywistość („uciekam od tej paskudnej rzeczywistości"), wychowywanie bez wartości. Wspólne jest również podłoże psychologiczne – lęk przed światem, przyjmujący postać przesadnej łagodności na zasadzie „nie bij, bo jestem słaby" lub przesadnej agresji: „nie bij bo oddam mocniej". Słowem – zważywszy, że dodaje do tego narkomanię – Pakuła alarmuje, że rachunek za dorosłych płacą dzieci. Zastrzeżenie: nie wiem, czy wszystkie zjawiska pokazane na ekranie są jednakowo niebezpieczne; bo wynosi się z filmu przeświadczenie, że autor tak właśnie sądzi. Jeśli uważa inaczej – popełnił jakiś błąd.

„Tylko muzyka i piwo". To zdanie z filmu Pakuły powtarza się w „Jarocinie 82" Pawła Karpińskiego. Wygląda na to, że tak brzmi pokoleniowe zaklęcie, można mu jednak nadawać sens krańcowo różny. Dla punka z „Być człowiekiem" jest wyznaniem wiary. Kiedy dodaje „dla mnie niczego więcej mogłoby nie być" – nie gra, jest na to zbyt prymitywny. Chłopak z filmu Karpińskiego, który przyjechał z wieloma młodymi na III Ogólnopolski Przegląd Muzyki Młodej Generacji wypowiada tę samą formułę z głęboką goryczą, poczuciem przegranej. „Koncert, piwo – i co dalej?" „Nasze pokolenie jest praktycznie bez szans". W „Jarocinie 82" widzimy przede wszystkim młodzież najzupełniej normalną, dzieciarnię z koncertów, wśród której znajdzie się oczywiście jak i wśród dorosłych, mędrzec i kabotyn, wariat i szalony. Szalony z „Jarocina 82" jest jednym z atutów filmu. Nie zapomina się tego chłopaczka o zwariowanym wdzięku (jakby młody Polański?), którego problem polega na tym, że jest mały, a „jak se ponabija tych ćwieków – to jest większy". Widać, że poniósł ostatnio pewne straty w uwłosieniu i słyszymy jak to było: pomalował sobie kosmyk włosów gencjaną – z ciekawości co będzie dalej, a kiedy okazało się, że wezwano do szkoły panią psycholog i pana psychiatrę – na drugi dzień pomalował sobie całą głowę... Bo oczywiście na pytanie, jak skutecznie wychowywać młodzież, pierwsza odpowiedź brzmi: nie być od niej głupszym.

Film Karpińskiego ma jednoznaczną, dobrze podaną pointę. Obwieszcza się, że laureatem przeglądu został zespół „Rekonstrukcja", który proszony jest po odbiór nagrody, ale gdzieś się zapodział. „Koledzy z «Rekonstrukcji»" – powtarza megafon – gdzieś musicie tutaj być..."

Na festiwalach zdarza się czasami, że pytanie postawione w jednym filmie znajduje odpowiedź w innym. Oczywiście niezamierzoną, nie wprost. Wydaje się, że jakąś odpowiedź na pytania dwóch omówionych filmów przynosi trzeci, „Tomek" Zdzisława Bieleckiego. Autor pokazuje nieszczęście dziecka, chłopca z niedowładem mięśni, poza tym najzupełniej normalnego, który został oddany przez rodziców do zakładu dla umysłowo upośledzonych, bo właściwej dla tego typu przypadków instytucji opiekuńczej nie ma. Rodzice mają jeszcze troje dzieci, są sytuowani skromnie, lecz rodzina jest normalna, nie z marginesu. Film ma charakter po części interwencyjny – dlaczego brak odpowiednich zakładów – a poza tym mieści się w formule tzw. walki ze zniecierpliceniem, tzn. oskarżania rodzin żądających dla swych upośledzonych pomocy od państwa. Uderzyło mnie jednak w filmie coś innego. Otóż ci rodzice pod względem moralnym jakby z czasów przedchrześcijańskich (ojciec oburza się na kobietę, która wyrzuciła z pociągu z d r o w e niemowlę) widzą swój życiowy cel w wychowywaniu dzieci (tych zdrowych). Jednocześnie przegapiają największą szansę wychowania ich naprawdę. Najsłabszy, ten który mógłby przez fakt, że wymaga pomocy, sam najskuteczniej pomóc w wychowaniu pozostałego rodzeństwa na wartościowych ludzi, zamknięty został w rodzaju piekła dla dzieci, zapełnionego wykrzywionymi twarzami debili. Tylko oskarżać tu nikogo o nic nie można. Duchowy prymitywizm rodziców chłopca jest pochodną frustracji, kompleksów, gwałtownych pragnień, żeby dogonić, dorównać, nie być gorszym, co czyta się jak z książki, z wyglądu mieszkania. Pragnienie upośledzonych z dziada pradziada, żeby nie być gorszym od tych, którzy więcej mają. Pytanie co jest naprawdę dobre i złe, lepsze i gorsze przychodzi dopiero później.

Punk nas oskarżył, że samochód kupi sobie dopiero za 20 lat. To jego największa frustracja. Nie obwinia nas, że nie daliśmy mu niczego innego. Poczciwy punk.

Żółwie i stara dama

Pozostałe filmy, o których chciałoby się wspomnieć, nie układają się w żadne ciągi ani całości. W „BARO DROM znaczy Daleka Droga" Ewy Cendrowskiej pokazano starających się przystosować do współczesnej cywilizacji Cyganów, którzy jednocześnie próbują zachować swoją tożsamość, w „Górze" Grażyny Kędzielawskiej modlących się w swoim sanktuarium prawosławnych, a w „Żydowskim grabarzu" Krzysztofa Juśkiewicza wspominającego swoją wymordowaną społeczność starca, który sam wspaniale i wzruszającego uosabia jej cechy, nie czyni to jednak z wymienionych filmów grupy o mniejszościach narodowych. Każdy w istocie mówi o czymś innym.

Nic nie łączy groteski Marka Piwowskiego „Bulgot" – o tym, że aparat służby zdrowia czuwa nad każdym krokiem obywatela, co ma jakiś związek z faktem, że obywatel zaczyna pędzić bimber i kładzie się do łóżka, zaś na końcu wszystko wylatuje w powietrze – z groteską Hieronima Neu-

manna „Blok", w której tłucze się duch „Tanga" Rybczyńskiego, ale najśmieszniej jest dopiero na końcu, kiedy się ktoś wiesza.

I absolutnie z niczym nie da się połączyć filmu Bogdana Dziworskiego „Kilka opowieści o człowieku" ze zdjęciami Krzysztofa Ptaka (nagroda!), który ze swą maestrią warsztatową robi wrażenie, jakby trafił tu z jakiejś innej rzeczywistości, gdzie obowiązuje zapomniane prawo mistrzostwa w każdym metrze taśmy.

Można zapytać: czy nie było czegoś wesołego, albo czegoś neutralnego? Oczywiście, że było. Neutralne są zawsze filmy oświatowe. Publiczność oglądała je zazwyczaj jakby z grzeczności, w tym roku chłonęła z zafascynowaniem wszelkie obrazy z życia patyczaków i niesporczaków, nie mówiąc już o żółwiach. I chwała tzw. Oświatówce, że nas nigdy nie zawodzi. Rzetelna robota, gwarantowana solidność informacji, a przede wszystkim – w filmach WFO świat ciągle potrafi być taki ciekawy i piękny...

Śmieszny również – jeśli jest narysowany. Wesołe ludziki – to rysowane ludziki. Najweselsze ze Studia Filmów Animowanych w Krakowie. Specjalnością krakowskiego studia stał się pure-nonsens, czyli paskudny, czarny, chociaż kolorowy, sztubacki, nie szanujący żadnych tabu, ogromnie śmieszny humorek. „Polską kronikę noncamerową nr 4" da się strzępami opowiedzieć, bo jest tym razem słabsza. Przy muzyczce akordeonu, trąbach Wagnera i chrypieniu Armstronga walą się domy, załatwiane przez konserwatorów, likwiduje się niemowlęta, trwają trzęsienia ziemi, ludzie odpiłowują sobie różne szczegóły, wyrastają grzyby atomowe, słowem – śmiejmy się, bo kto wie, czy świat potrwa jeszcze dwa tygodnie. Technika rysowanej na taśmie, konwulsyjnej trzęsionki ogromnie się do tego rodzaju humorku nadaje, diabelsko-dziecinny chichocik wpisany jest jakby w samą technikę.

Wspaniale śmieszna była jednak nie „Kronika", lecz „Film animowany" Aleksandra Sroczyńskiego z tegoż krakowskiego studia. Feeria dowcipu i inteligencji, fantazji i wyobraźni. Tylko w Krakowie umieją robić takie filmy – i tylko w Krakowie stara, otyła i widać, że bardzo szanowna dama zgodzi się dla dobra sztuki wyjść goła z kąpieli.

NAGRODY

GRAND PRIX „Złoty Lajkonik": **Jadwiga Zajiček** za film: PROTOKÓŁ ZNISZCZENIA (WFD).

NAGRODY SPECJALNE „Srebrne Lajkoniki":
- **Grażyna Kędzielawska** za film GÓRA (WFO)
- **Marian Cholerek** za film ODLOTY (SFR Bielsko-Biała)

NAGRODY GŁÓWNE – „Brązowe Lajkoniki":
- film dokumentalny: EGZAMIN (TVP), real. **Cezary Pawłowski,**
- film oświatowy: PATYCZAKI (WFO), real. **Witold Powada.**
- film animowany: FILM ANIMOWANY (SFA), real. **Aleksander Sroczyński,**
- film telewizyjny: ŻYDOWSKI GRABARZ (TVP), real. **Krzysztof Luśkiewicz,**
- najlepszy debiut: IDZIE GRZEŚ PRZEZ WIEŚ (TVP), real. **Andrzej Fidyk.**

NAGRODY PROFESJONALNE
- za scenariusz: **Leszek Skrzydło i Ryszard Biaśniak** (KOPALNIA NAD CZARNĄ HAŃCZĄ)
- za zdjęcia: **Krzysztof Ptak** (KILKA OPOWIEŚCI O CZŁOWIEKU),
- za montaż: **Teresa Gorzelańczyk** (NUR FÜR DEUTSCHE)
- za dokumentację ważnego tematu: **Julian Pakuła** (BYĆ CZŁOWIEKIEM).

Córeczka dróżniczki

Wreszcie na koniec film, który zapadł mi w pamięć szczególnie, chociaż należy do tzw. skromnych – „Szlaban" Elżbiety Jaworowicz. Portret kobiety, lecz również los całej generacji kobiet z jej środowiska. Jeden dzień z życia bohaterki, lecz można z tego dnia odczytać dzieje jej matki i przyszłość jej córki. Kobieta ma 27 lat, pracuje jako dróżniczka na kolei, mąż-pijak odszedł, wychowuje sama dziecko. Jest szczęśliwa, ale chciałaby być szczęśliwsza. Wszystkie nadzieje lokuje w przyszłości córeczki, której powinno być lepiej, niż matce. Zapewne w 1956 roku, kiedy urodziła się ona sama, mówiła tak jej matka... Córeczka będzie miała 27 lat około roku 2000. Czy też powiesi na ścianie matę z marzeniami – słomianą matę, na której można przypiąć zdjęcie jakiejś roześmianej dziewczyny, Alaina Delona, a na górze – Jana Pawła II? Kto będzie wtedy, w roku 2000, nadawał ludzki wymiar egzystencji samotnej matki z małego miasteczka, niósł pocieszenie, dawał poczucie, że jest się jako człowiek tyleż samo wartym, co wielcy tego świata? W 2000 roku córka córeczki pójdzie do szkoły. Czy kilkanaście lat później wyjdzie za mąż za pijaka i urodzi córeczkę, która...

BOŻENA JANICKA

„BARO DROM znaczy Daleka Droga", real. Ewa Cendrowska

Dymny, Dymny...

Czy nie było to podczas jakiegoś konkursu filmowego? Chyba studentów-amatorów... Obaj wchodziliśmy w skład ciała sędziowskiego. Końcowe posiedzenie jury ciągnęło się nudno, trawione na rozstrzyganiu zawiłości proceduralnych. Przysłuchiwaliśmy się temu biernie – on sobie coś rysował, ja zapadałem w coraz głębszą drzemkę. Raptem wyrwał mnie z niej gest Dymnego, który przez stół podawał mi kartkę. Kiedy spojrzałem, natychmiast opadły ze mnie resztki senności.

Na papierze dużego formatu widniały w całej swej okazałości i krasie pewne części anatomiczne obu płci, zespolone w akcie miłosnym! Lecz nie zaskoczenie owym sex-hieroglifem, tak odległym od tematyki obrad, górowało w moich wrażeniach, ale... zachwyt nad jego urodą plastyczną. Tyle w pojedynczej kresce Dymnego było smakowitego wyrazu, tyle zmysłowej radości, jędrnej cielesności, tyle ciepła.

...I to ma być taktowne przypomnienie człowieka w piątą rocznicę jego śmierci? – Przepraszam. Chciałem tylko na przykładzie tego „rysunku konferencyjnego", który zresztą swoją emocjonalną jakością przeczył pornografii, przywołać na pamięć ważną cechę usposobienia Dymnego: jego skłonność do żartu, który miał zazwyczaj znamiona figla płatanego nieoczekiwanie, „z głupia frant".

Poważnie, godnie i zapewne dość smutno uczczono rocznicę odejścia Wiesława Dymnego spośród żywych w studenckim Klubie „Pod Jaszczurami". Od roku prowadzi tam DKF-owską działalność p. Jerzy Armata, oprócz normalnych projekcji filmowych organizując imprezy specjalne (ostatnio: sesja poświęcona Jerzemu Andrzejewskiemu i filmowe spotkania z Markiem Hłasko). 2-dniowe seminarium w 5-lecie nieobecności Dymnego zawrzeć w sobie chciało jak największą ilość śladów: filmy według jego scenariuszy („Chudy i inni", „Słońce wschodzi raz na dzień", „Pięć i pół Bladego Józka", dwie pozycje krótszego metrażu o Piwnicy Pod Baranami i 8 fragmentów Kroniki Filmowej z jego udziałem, niewielką wystawę prac plastycznych oraz 12-stronicowe wydawnictwo z paroma tekstami kabaretowymi i z ostatnim słowem pisanym Dymnego: życiorysem, którego nie zdążył już wysłać do red. Barbary Pacuły z „Echa Krakowa" w odpowiedzi na prośbę o wywiad.

Zaczyna się to znamiennie: „Mój życiorys artystyczny nie wart jest wspomnienia. Co znaczy dziś w świecie osza|amiającej techniki jakiś tam artysta? Śmieszny jest!" – i pełno dalej gorzkich lub żartobliwych zwrotów, bagatelizujących własny dorobek, stypendia, nagrody. Więcej już o początkach biografii, na przykład: „Próbowałem praktyki u kamieniarzy na trakcie warszawskim, u młynarzy w wiatrakach nad Narwią, u kowali w Śląskim Beskidzie i u mleczarzy nad Wartą. Później zostałem pomocnikiem malarza ściennego, który z biegiem lat stał mi się ojcem. Po wymalowaniu pewnej łazienki pewnego dyrektora pewnej fabryki (łazienka była nieodparcie sykstyńska) dostałem się na Akademię Sztuk Pięknych, gdzie studiowałem ponad 10 lat (to sztuka, panowie)".

Był więc plastykiem – malował, projektował scenografię wnętrz i kostiumy, rysował dla „Szpilek"; był prozaikiem i poetą – wydał tom opowiadań, „pisał dla radia, dla filmu, dla szuflady i dla żony", dla własnego kabaretu „Remiza" i własnej orkiestry beatowej „Szwagry"; występował na ekranie i na estradzie – i życiorysu tak hojnie wyposażonego w talenty nie warto byłoby wspominać?

A więc właśnie wspominano „Pod Jaszczurami". I co zostaje po człowieku?

Wystawa prac plastycznych Wieśka, uzyskanych dzięki uprzejmości p. Anny Dymnej, stała się galeryjką rzeczy przez niego mniej cenionych, wyrzuconych na strych – te, z jakich był zadowolony, spłonęły „w mieszkaniu, w którym cały się spaliłeś, wypalony przed czasem" (z wiersza Stanisława Stabro „In memoriam").

17 ról filmowych? Tak, zachowały one wygląd, twarz, sylwetkę, charakterystyczny sposób podawania kwestii, ale to przecież nie był on naprawdę, skoro wyznał mi kiedyś: „Nienawidzę być aktorem – wydaje mi się to ubliżające, fatalnie się czuję. Grywam czasem; zawsze z myślą, że coś z tego wyjdzie, i stale wypada obok tego".

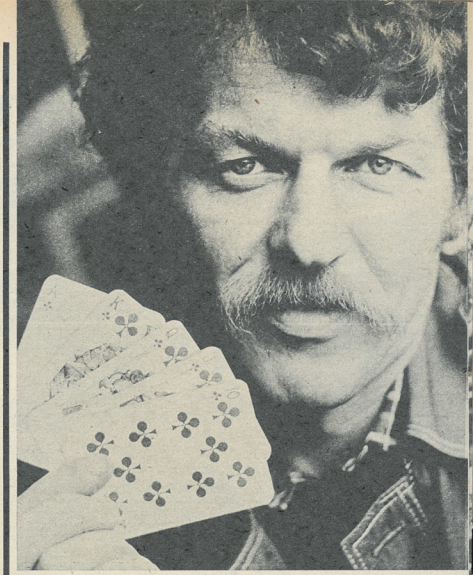
Piwnica Pod Baranami? Naturalnie: współzałożyciel i filar, niezapomniany chłopek-roztropek i Kum, działał tam przez 22 lata, czyli przez więcej niż połowę tragicznie zamkniętego życia. Przyjaciele z Piwnicy i bywalcy (Skrzynecki i Kluba, Trela i Lubaszenko, Długosz i Litwin, Karkoszka i Terakowska) zebrali się więc na nocne wspominki przy wódce i tę niewesołą biesiadę od wieczora do świtu sfilmowała p. Jolanta Słobodzian. Wyświetlona „Pod Jaszczurami" całkiem świeża, jeszcze „gorąca", „lewa" kopia korekcyjna pt. „Dymny... Dymny..." utrwaliła coś w rodzaju stypy, Zaduszek, sabatu czy seansu spirytystycznego, podczas którego próbowano wywołać ducha zmarłego – więcej: starano się uchwycić to, co minęło, i określić słowami urok zjawiska, zarysować kontur osobowości.

Co pozostaje po człowieku? Przede wszystkim pamięć, jakim był, skoro nie spełniał się do końca w tym, co tworzył – jak orzeczono – ale w tym, że istniał. (Widzę go nadal we wnętrzu nieszczęsnego mieszkania-pracowni, gdy odpowiada na moje pytania; bokobrody, cygaro, bluza leśnika skrzyżowana z mundurem wojskowym – pagony, łańcuszki, odznaki). Lecz zdaje się, że i pamięć zawodzi, że kształtuje się według naszych wyobrażeń i chęci. „Wiesiek był przecież brzydki" – „Dla mnie był śliczny!", „Nigdy się nie zwierzał" – „Ależ odwrotnie, bardzo lubił i chciał się zwierzać!"... Człowiek przedłuża swe życie w ludzkiej pamięci, ale zamiar nazwania wstecz walorów niepowtarzalnej indywidualności nie udaje się, nie może się powieść, gdy cofamy się w przeszłość.

„Przesuwamy się bezustannie
Tacy sami w różnorodności,
Nikt nas nie dostrzega..."

napisał w jednym ze swych wierszy Wiesław Dymny. Brzmi to na pewno ponuro, ale jest prawdziwe i słuszne. Tak jest dobrze, bo gdyby można było dokładnie odtworzyć cudzą oryginalność, nie mielibyśmy uczucia bezpowrotnej straty po czymś, co się na zawsze wymknęło. Nie byłoby powodu do żalu.

WŁADYSŁAW CYBULSKI



Jan Purzycki

Fot. T. Śrutkowski

Zawód – pisarz filmowy

Rozmowa z JANEM PURZYCKIM

● Na ekrany wszedł właśnie film „Wielki Szu", zrealizowany przez Sylwestra Chęcińskiego według Pana scenariusza. Rok temu telewizja emitowała „Przypadki Piotra S." Stanisława Jędryki, również według Pańskiego tekstu. Obecnie związany jest Pan z Zespołem „Zodiak", współpracując z Jerzym Hoffmanem. Można by więc rzec, że jest Pan zawodowym pisarzem filmowym – jednym z niewielu w naszej kinematografii. W jaki sposób trafił Pan do tej profesji?

– Dość długą i pokrętną drogą. Przed laty ukończyłem technikum elektryczne, podjąłem pracę w biurze projektowym, potem studiowałem zaocznie na Politechnice Warszawskiej. Pracowałem jako projektant i jednocześnie próbowałem od czasu do czasu coś pisywać. Wygrałem jakiś konkurs na opowiadanie, coś udało mi się opublikować. Napisałem nawet nowelę filmową i sprzedałem ją do Zespołu „X" – zresztą sprawa nie miała dalszego ciągu... Miałem dobrze płatną pracę, wszelkie zawodowe uprawnienia i dowiedziawszy się o naborze studentów na pierwszy rok nowo otwartego zaocznego Studium Scenariuszowego, postanowiłem spróbować. Zdałem, dostałem się. Po dwóch latach skończyłem Studium. Od paru miesięcy jestem na etacie w „Zodiaku".

● W tym czasie został Pan laureatem konkursu scenariuszowego festiwalu „Młodzi i film" w Koszalinie – nagrodę zdobyły właśnie „Przypadki Piostra S.". Zerwał też Pan z pracą projektanta...

– W 1979 roku przestałem pracować w biurze projektowym, postanowiłem poświęcić czas wyłącznie pisaniu.

● Jakie skutki miała ta decyzja?

– Więcej czasu na pisanie – to przede wszystkim. Ale także niepewność, brak stałych dochodów. W pierwszym roku musiałem sprzedać samochód, następny był trochę lepszy, 1982 znów fatalny. Teraz będzie chyba lepiej – mam etat w zespole, na ekrany wszedł „Szu". Cóż, poza tym niewiele się zmieniło. Nadal mieszkam w Ostródzie i do Warszawy przyjeżdżam kiedy muszę...

● Pomówmy chwilę o „Wielkim Szu". Jak doszło do realizacji tego filmu?

– Przed dwoma laty zaniosłem pomysł do zespołu „Kadr". Spodobał się, od początku wiadomo było, że film będzie reżyserował Chęciński. Pisałem scenariusz w stałym kontakcie z reżyserem, dlatego pewnie scenariusz wiernie został przeniesiony na

ekran, choć ostateczny jego kształt rodził się oczywiście na planie.

● Czy znaczy to, że był Pan w ekipie? To ewenement. Zazwyczaj zdarza się to jedynie, gdy scenarzysta jest jednocześnie reżyserem...

– Rzeczywiście byłem prawie cały czas obecny przy kręceniu zdjęć. Zdecydowała o tym konieczność – po prostu nikt z ekipy, ani reżyser, ani operator, ani odtwórca głównej roli Jan Nowicki, nie mieli pojęcia o tajnikach pokera. Występowałem więc w ekipie jako „konsultant do spraw karcianych", a jednocześnie na gorąco mogłem uczestniczyć we współtworzeniu filmu. Bardzo mi to dużo dało, wiele się nauczyłem.

● Jak był Pan przyjmowany w ekipie?

– Rozmaicie. Zdawałem sobie sprawę, że przez wprowadzane często w ostatniej chwili zmiany komplikuję pracę. Kiedy jednak już po skończeniu filmu spotkałem się we Wrocławiu z kierownikiem planu, z którym nieraz popadałem podczas realizacji filmu w konflikty, i zapytałem, czy nadal tak źle wspomina wspólną pracę, przyznał, że często był na mnie zły, ale teraz, gdy widzi, że wyszło z tych sporów coś fajnego...

● Na pewno pobyt na planie pomógł w kształtowaniu Pana warsztatu scenariopisarskiego. Miał Pan bardzo duży wpływ na ostateczny kształt filmu – to chyba nie lada przeżycie. W końcu scenariusz zazwyczaj jest tylko półproduktem, często zmiany dokonane przez reżysera są duże, nie zawsze zgodne z intencją autora. W jakim więc stopniu „Wielki Szu" jest „Pańskim" filmem?

– W dużym. Oczywiście zdarzało się, że reżyser nie zgadzał się na moje propozycje, przekonywał mnie do swojej koncepcji. Ustępowałem, bo uznałem, że na tym etapie pracy on ma głos decydujący. Ja swoje zrobiłem wcześniej. Mogłem radzić – nie miałem prawa niczego narzucać.

● A czy może Pan przytoczyć jakiś przykład na to, że scenarzysta w ekipie jednak się przydał?

– Było to na początku zdjęć. Gdy doszło do kręcenia pierwszych scen „karcianych", okazało się, że Jan Nowicki nie umie nie tylko grać w karty, ale nawet ich potasować. Groził nam przestój, i to nie wiadomo, jak długi, dopóki Nowicki nie zdobędzie pewnej sprawności w operowaniu kartami. Każdy dzień postoju ekipy kosztuje wiele tysięcy złotych. Musiałem temu zaradzić. Przypomniała mi się maksyma o przekuwaniu słabości w siłę. Tak powstała scena między Nowickim a Pieczyńskim w Nowotelu we Wrocławiu, gdy Mały sprawnie tasuje karty, a Szu tłumaczy mu, że on sam przez lata uczył swoje dłonie niezdarności w kontaktach z kartami, aby uśpić czujność przeciwników... Nowicki pokazuje jednak numer karciany, jeden jedyny. Bardzo trudny. Nauczył mnie tego iluzjonista, a ja przeszkoliłem aktora... nie bez trudu zresztą. Było to jednak absolutnie konieczne. Gdyby Wielki Szu nie pokazał choć jednego „numeru", nikt z widzów nie uwierzyłby, że to szuler wysokiej klasy...

● Przekazywał Pan tajniki pokerowych zagrywek i oszustw reżyserowi i aktorom. Skąd Pan je znał? Takiego scenariusza nie da się napisać bez znajomości przedmiotu i środowiska...

– Kilka lat temu mieszkałem w Pasłęku. Była tam zgrana paka graczy-pokerzystów, tak dobrych, że pograć z nimi przyjeżdżali spece z całej Polski. I przegrywali. Byłem wtedy sam, nie miałem mieszkania, żona była w innym mieście. Jadałem w knajpie, miałem sporo pieniędzy. Tak poznałem tych ludzi. Oczywiście ograli mnie, potem się z nimi zaprzyjaźniłem, dopuścili mnie nieco do swoich sztuczek i sposobów. Nie zdradzam ich zbyt wiele – „Wielki Szu" nie jest przecież filmem instruktażowym dla pokerzystów. Zresztą dla wyjaśnienia niektórych numerów trzeba by dziesięciu minut filmu. Nie miały to być zlepione błahą fabułką sceny karciane, ważna była też pewna myśl. Chciałem pokazać historię pokerzysty od początku jego kariery szulerskiej aż do jej kresu. Jak to zrobić? Wymyśliłem więc postać Małego, czyli kogoś, kim Szu był przed laty, zanim odkrył wielką tajemnicę pokera...

● Czy tylko pokera?

– „Wielki Szu" nie jest filmem tylko o kartach, więc i myśl w nim zawartą można odczytać w szerszym kontekście ale to już sprawa odbioru przez widzów.

● Może być Pan chyba zadowolony z ostatecznego kształtu, jaki przybrał scenariusz. Czy jednak łatwo pogodzić się z myślą, że tworzy się coś, co nie jest dziełem ostatecznym, a jedynie półproduktem? Oddaje Pan coś, co jest efektem Pana myśli, refleksji, wizji, w cudze ręce i na dalszy przebieg pracy może Pan nie mieć wpływu. Jakie to przeżycie, gdy pierwszy raz widzi się na ekranie wymyślone przez siebie historię, słyszy napisane własną ręką dialogi?

– Podczas projekcji „Przypadków Piotra S." na festiwalu w Koszalinie wychodziłem z sali osiem razy. To było ciężkie przeżycie.

● Nasze kino to przede wszystkim kino reżyserów. Często reżyserzy sami piszą sobie teksty. Bywa też często, że cały sukces filmu jest sukcesem reżysera, a o scenarzyście przypomina się wtedy, gdy trzeba film skrytykować. Łatwo się z tym pogodzić?

– Film jest dziełem zbiorowym. Bywają takie, które w głównej mierze stworzył reżyser, są filmy scenarzystów, są inne będące w dużym stopniu dziełem aktora. To naturalna specyfika tej dziedziny sztuki. Jeśli idzie o pozycję scenarzystów w naszej kinematografii, to jest ona rzeczywiście słaba, jednak teraz może ulec poprawie. Studium scenariuszowe opuściły dwa roczniki absolwentów, studiuje trzeci. Nie wszyscy będą pisać – to naturalna kolej rzeczy. W moskiewskim WGIK-u studiuje na czteroletnich studiach scenariuszowych 20–30 osób, z każdego rocznika tylko jedna, dwie osoby piszą. U nas będzie, być może, podobnie, ale jednak liczba pisarzy filmowych będzie stale rosła i mają oni szansę stać się spójną grupą zawodową, która będzie mogła walczyć o swoją pozycję i ochronę zawodowych interesów. W wielu kinematografiach dzieje się tak z dużym powodzeniem.

● Faktu ukończenia studiów scenariuszowych nie można jednak uznać za gwarancję zdolności i przyszłych sukcesów.

– Oczywiście. Pisać trzeba umieć samemu. Studium może tylko przekazać pewną sumę starych, sprawdzonych zasad, którymi należy posługiwać się przy pisaniu scenariuszy. Można dojść do nich w pojedynkę, tak jak czyniło to wielu literatów czy dziennikarzy parających się dotychczas scenariopisarstwem. Jest to droga długa i często po latach odkrywa się prawdy i reguły znane i sprawdzone od dawna...

● A więc jest to umiejętność, rzemiosło, a nie sztuka?

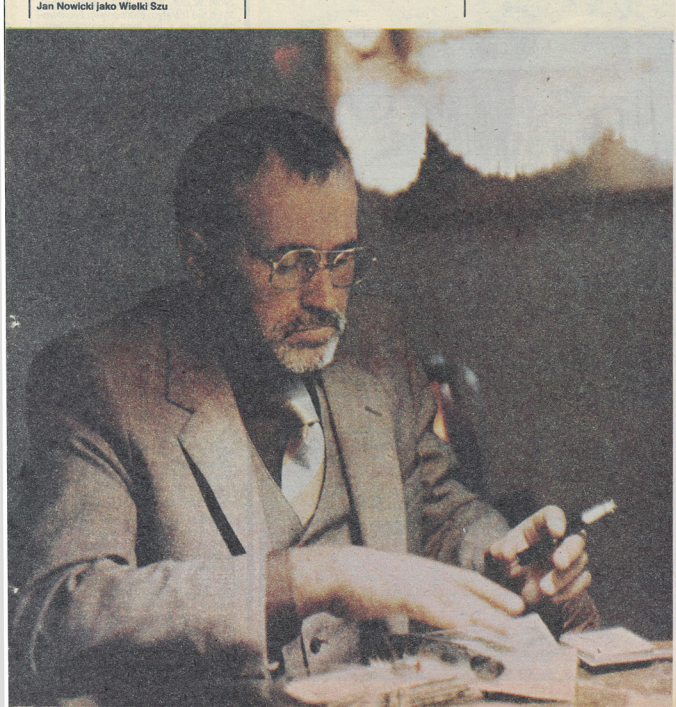
– Scenariusz nie jest sam w sobie dziełem sztuki. Nie jest również receptą na film. Nie jest też rzemiosłem, którego może wyuczyć się każdy. Jest gdzieś na pograniczu.

● Bez niego natomiast nie może żyć dziesiąta muza... A wracając do konkretów – nad czym Pan teraz pracuje?

– Najbardziej zaawansowana jest współpraca z Jerzym Hoffmanem nad scenariuszem filmu „Musisz żyć", który reżyser zrealizuje we współprodukcji z RFN. Zdjęcia mają rozpocząć się w czerwcu. Pracuję nad serialem „Planeta dzieci", myślę o serialu o rodzie Pieniężnych dla redakcji historycznej. Chciałbym także napisać jeszcze jeden scenariusz dla Sylwestra Chęcińskiego.

● Oby dobra passa trwała jak najdłużej.

Rozmawiała
ILONA
ŁEPKOWSKA



Jan Nowicki jako Wielki Szu

Rytuał

„CHRZCINY"

„KŘTINY". Reżyseria: Zdeněk Podskalský. Wykonawcy: Miloš Kopecký, Blanka Bohdanová, Jiřina Jirásková i inni. CSRR, 1981

W latach pięćdziesiątych śmialiśmy się z biurokratów, w latach siedemdziesiątych z dyrektorów. Nie tylko my, Czesi także. Film „Chrzciny" – zrealizowany w roku 1981 – wskazywałby, że moda na dyrektorów trwa tam nadal.

Oto prawidłowość godna odnotowania: kiedyś źródeł komizmu szukano w dziwactwach obyczajowych, w osobliwościach charakteru narodowego, w dewiacjach charakterologicznych. Dziś szukamy ich w strukturach administracyjno-zawodowych. Śmieszne jest to, co wiąże się z dyrektorowaniem: pewien sposób bycia i urzędowania, kluczenie wśród przepisów, szukanie protekcji, korzystanie z uprawnień i przywilejów. Patrz opowieści o czterdziestolatkach, uszczelkach... Właściwie można by uznać, że nie o komedię tu chodzi, lecz o satyrę, o walkę z pewnymi nadużyciami, wypaczeniami etc. Tyle tylko, że jest to satyra szczególnego rodzaju: przyczyn wypaczeń szuka nie w samych strukturach społecznych, lecz w cechach osobistych delikwenta. Jest w tym pewne milczące założenie: dyrektor to nie zawód, to charakter. Funkcję dyrektora otacza rytuał, bo takie są skłonności dyrektorów. Innymi słowy: to nie funkcja określa człowieka, to człowiek określa funkcję.

W filmie czechosłowackim „Chrzciny" jest inaczej. Realizatorzy – scenarzysta Jaroslav Dietl i reżyser Zdeněk Podskalský – pokazują dyrektora idealnego. Dyrektor (właściwie wicedyrektor) Čiruvka nie ma sekretarki-kociaka, nie bierze udziału w pseudosłużbowych przyjęciach i polowaniach. Wierny mąż, lojalny przełożony, bez nałogów – nie uznaje intryg, krętych ścieżek. Ta prostolinijność ma swoją cenę: dyrektor Čiruvka jest poza wszelkimi układami, grupami nieformalnymi. Ale to go nie martwi. Dyrektor Čiruvka nie marzy o awansie.

On sam nie – ale za to jego sekretarka. I gdy w firmie zaczyna wakować stanowisko dyrektora naczelnego, Čiruvka właśnie za jej namową – czy nawet pod jej dyktando – spróbuje zaimponować kolegom: poderwie szalowego kociaka i wyjedzie za miasto na weekend. Skutki są katastrofalne: dyrektor Čiruvka nie ma wprawy, nie potrafi zakamuflować swej eskapady, toteż zazdrosna żona rusza jego śladami, później dołączają się także koledzy-dyrektorzy. Kończy się to wszystko happy endem (wiadomo, komedia). Ale ważne jest co innego: dyrektor Čiruvka, raz zakosztowawszy zakazanego owocu, stanie się entuzjastą dyrektorskiego „dolce vita". Kulminacją filmu jest scena, w której dyrektor wiruje w szalonym tańcu ze swym kociakiem, gotów posłać do wszystkich diabłów sekretarkę-opiekunkę, kolegów, przełożonych i żonę na dodatek. Akt korupcji dopełnia się.

Więc jak gdyby powrót do oczywistej prawdy, która jednak jest odkryciem: to nie ludzie tworzą rytuał, to rytuał tworzy ludzi. Oto przyczyna zła. Pozostaje jednak pytanie natury podstawowej: skoro tak, to skąd bierze się rytuał? Odpowiedź – utrzymana w tonacji z lekka farsowej – ukryta jest w sytuacji mającej wartość przenośni. Dyrektor Čiruvka, przydybany przez żonę na gorącym uczynku, musi na poczekaniu wymyślić jakąś fikcyjną służbową imprezę, która uzasadniałaby jego wyprawę. I wymyśla chrzciny; oczywiście świeckie, cywilne, rzekomy rytuał „przyjęcia nowo narodzonego obywatela na łono społeczności". W organizację zostaje uwikłana miejscowa ludność: przypadkowo dobrani rodzice, sąsiedzi, gminni prominenci. Wszyscy uczestnicy zdają sobie sprawę z absurdalności owej imprezy, mimo to machina rytuału – raz uruchomiona – jest już nie do zatrzymania.

To chyba największa zaleta filmu: ukazuje osobliwe samorództwo rytuałów w naszych społeczeństwach. Rytuały stanowią wygodny pretekst, fasadę; dzięki nim można załatwić różne kłopotliwe sprawy, których inaczej załatwić nie sposób. Więc mieszkańcy wsi godzą się na zaimprowizowane chrzciny z udziałem wpływowego dyrektora z Pragi; na tej samej zasadzie dyrektorzy z Pragi godzą się na przyjęcia i polowania z udziałem wpływowych notabli z ministerstwa. Rytuał rytuałem, a interesy interesami.

Śmieszne to? Chyba tak – wszelako z jednym zastrzeżeniem. Komedia satyryczna jest zabawna, jeśli nawiązuje do zjawisk znanych z codziennego doświadczenia. Podobno „Chrzciny" odniosły w Czechosłowacji duży sukces, zdobyły nawet nagrody na tamtejszych festiwalach. W Polsce powodzenie jest jakby mniejsze. Może to znaczy, że rytuały dyrektorskie należą już u nas do przeszłości.

JAN OLSZEWSKI

Krzysztof Wojciechowski to ktoś w stylu włoskich Taviani. I *vice versa*. Pamiętam, jak po wejściu na ekrany filmu „We władzy ojca" Wojciechowski przybiegł do nas do redakcji z propozycją opublikowania swych teoretycznych przemyśleń, dla których znalazł dodatkowe potwierdzenie właśnie w filmie braci Tavianich. Był zaaferowany i radosny. Oto ścieżka, którą z takim uporem wypatrywał własnymi filmami, lokując się między tradycyjnym dokumentem i tradycyjną fabułą, wcale nie musiała prowadzić na manowce sztuki, a nawet przeciwnie – kto wie, czy nie wiodła do prawdziwej Arkadii „kina u siebie", kiedy to ideału kinowości, który niczego nie zawdzięcza literackiej anegdocie, środkom podsuwanym filmowi przez inne, starsze sztuki, lecz inspiracje czerpie wprost z życia.

Trzeba jednak zacząć od tego, że nie byłoby Wojciechowskiego bez dokumentu. Przeszedł dobrą szkołę pokory wobec faktów, poszanowania integralności świata pokazywanego, pracując w Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Jednak już w ostatnich przed debiutem fabularnym filmach dokumentalnych widać wyraźnie, jak nie mieści się w rygorystycznie pojmowanych regułach tego gatunku. W filmie „Wyszedł w jasny, pogodny dzień" chwyta *in statu nascendi* moment, w którym zwykła codzienność przeobraża się w rytuał, przypadkowe w nieprzypadkowe, ulotne w trwałe, życie w mit, kiedy owa codzienność staje się trwałym elementem życiowego rytuału i, jak inne jego elementy symboliczne, nabiera charakteru cyklicznie powtarzalnego. Otóż jak rozumiem Wojciechowskiego, interesuje go kino tylko o tyle, o ile potrafi zarejestrować ową prawdę życia. Nie przypadkową i różnorodną w swych jednostkowych przebiegach, lecz tę noszącą stempel kulturowej wiarygodności, pokazującą swe oblicze w trwalszych już nieco strukturach obyczaju, stylu zachowania, obrzędu, stylu bycia itd.

Dlatego może i w późniejszych swych filmach Wojciechowski nie starał się iść tropem modnym wtedy w kręgach dokumentu, kiedy to recepta na dobry film polegała na umiejętności wyszukania bohatera – jak to żartobliwie określano – „najweselszego z całej wsi". W swych filmach fabularnych Wojciechowski oczywiście nie rezygnował z tego typu bohaterów, oni ciągnęli akcję, ale przesłanie nie tyle dotyczyło ich indywidualnych cech i problemów, ile całych grup społecznych przez nich reprezentowanych, różnic w mentalności, stylów i sposobów życia ich środowisk. W ten sposób filmy zyskiwały walor uogólnienia, socjologicznej refleksji – środkami sztuki. Z tego zaś powodu z rzadka i niechętnie Wojciechowski korzystał z pomocy profesjonalnych aktorów. Bywali mu oni potrzebni przede wszystkim dla zarysowania postaci negatywnych, nosicieli racji kwestionowanych, atakowanych (np. Franciszek Trzciak jako Scobójca w filmie „Kochajmy się", 1974).

Jednak do tej pory owe zwiady socjologiczne Wojciechowskiego, dokonywane metodą filmową, kołowały wokół problematyki zrodzonej ze starcia norm etycznych, mocno zakotwiczonych w tradycyjnych enklawach kultur tzw. peryferyjnych z homogenizującą i relatywizującą wszelkie wartości, nowoczesną kulturą masową, rozrywającą tradycyjne więzi międzyludzkie, niosącą groźbę kulturowego wykorzenienia. Proszę zwrócić uwagę, jak to koresponduje z refleksjami Szukszyna, jakie jest bliskie błyskają-

cej intelektualnymi paradoksami prozie Redlińskiego („Awans", „Konopielka"), jak pokrewne całemu włoskiemu nurtowi kina (Olmi, Taviani) bezradnie szukającemu ratunku dla współczesnego, wyemancypowanego człowieka w nostalgicznych powrotach do czystości, surowych norm kultury ludowej. Wojciechowski poszedł dalej, bo w filmie „Róg Brzeskiej i Capri" do tych uznanych już spostrzeżeń na temat odrębności zanikającej kultury ludowej dołączył głosa pożegnalną dla nie mniej specyficznych i nie mniej zamkniętych środowisk wielkomiejskich przedmieść, rządzących się własnym kodeksem honorowym, cóż z tego, że często na bakier z prawem. Zrekonstruował – z trudem – zasady obowiązujące mieszkańca symbolicznej Brzeskiej po to, by skonfrontować je w finale z kompletną amorficznością stylu życia, anonimowością i wyizolowaniem człowieka na symbolicznej Capri, ulicy z pokazowej urbanistycznie, nowoczesnej i rzekomo funkcjonalnej dzielnicy Stegny na warszawskim Mokotowie.

Kierunek ewolucji reżysera wydaje się dość przejrzysty. Pokazuje swych bohaterów-naturszczyków w rozmaitych sytuacjach życiowych, bohaterów ciekawych, w jakiś sposób typowych dla całych grup społecznych i wyróżnialnych kulturowo (chłopi, lumpenproletariat, marginesy społeczny), a następnie zestawiając ich styl życia z tzw. kulturą uniwersalną, zadaje widzowi podchwytliwe pytanie: czy aby ten cały postęp, urbanizacja, cywilizacja itd. naprawdę przynosi szczęście, i wiedzie nas ku lepszemu? Warto też zwrócić uwagę, że problem ten, aczkolwiek analizowany zupełnie innymi środkami artystycznymi, dominuje w twórczości Zanussiego.

U Wojciechowskiego w każdym kolejnym filmie stwierdzamy postępujące zawężanie owej reprezentacji społecznej, w imieniu której – niejako – występuje wybrany bohater: chłopi, lumpenproletariat, margines przestępczy. Kurczy się podstawa legitymizująca trwałość, stabilność i statystyczną powtarzalność działań bohatera. Wiedzie to Wojciechowskiego ku niebezpiecznej granicy, za którą bohater będzie już reprezentował tylko siebie i własne poglądy, jak w tradycyjnym filmie fabularnym. Wtedy albo przestanie mu być potrzebny naturszczyk, który sam z siebie reprodukował to, co było w jakimś sensie typowe, i Wojciechowski sięgnie po zawodowych aktorów, albo zacznie zmuszać naturszczyków, aby ukazywali nie to, co im gra w duszy, lecz to, co im reżyser postawi do wykonania jako zadanie aktorskie. W każdym przypadku byłby to koniec metody Wojciechowskiego, koniec szukania prawdy poświadczonej wyróżnikiem kulturowym, jak choćby stratyfikacja społeczna, koniec tego, co było siłą autora „Kochamy się". Co bowiem jeszcze pozostało w naszym społeczeństwie jako zwarte enklawy wyróżniające się odrębnościami w stylu życia, przekonaniach, normach etycznych? Enklawy etniczne – chyba nie; zawodowe – mało precyzyjne i płynne; religijne – może. Nastąpiło tak silne przemieszanie i ujednolicenie stylu życia, że takich klarownych enklaw kulturowych prawie nie ma. Rodzą się wprawdzie nowe zjawiska i trendy izolujące pewne grupy od społeczeństwa w rodzaju hippi czy gitów, ale są one efemeryczne i szybko przemijające.

Ostatni film Wojciechowskiego pt. „Prawo jest prawem" wydaje się wskazywać na to, że reżyser doszedł do swych granic poznawczych metody. Fabuła ma budowę klasycznej pętli narracyjnej, opisującej losy dwóch

To jeszcze nie to

„PRAWO JEST PRAWEM"

Reżyseria: Krzysztof Wojciechowski. Wykonawcy: Edward Narkiewicz, Tadeusz Hofmoki, Bogusława Bulska, Agnieszka Puchała i inni. Polska, 1982

protagonistów, którzy na początku filmu wychodzą z więzienia, a na końcu trafiają tam z powrotem. Przy czym obaj bohaterowie to naturszczycy; zarówno pseudopozytywny eks-dyrektor zakładów włókienniczych, który maksymalizując produkcję, a więc działając dla społecznego dobra „przy okazji" zagarnął także część zysków dla siebie, jak i negatywny od początku do końca fałszerz dokumentów, a w szczególności rozmaitych świadectw i dyplomów, który przecież robił ludziom „tylko dobrze".

Głęboko odczuwana przez obu kryminalistów potrzeba sprawiedliwości ma charakter czysto utylitarny i bliższa jest moralności Kalego czy etosowi zbójnictwa, aniżeli współczesnemu kodeksowi karnemu w cywilizowanych krajach. Nie może tedy spełnić się tradycyjna u Wojciechowskiego pochwała ginących wartości lokalnych czy peryferyjnych, zestawionych z amorfizmem kultury masowej. Atrofii jednej sfery przeciwstawiona jest czysta interesowność drugiej. Nic więc dziwnego, że reżyser, czując nieprzystawalność konstrukcji opartej na konfrontacji archetypów kulturowych z kryminalną story filmu, próbuje ją wzmocnić motywacją polityczną.

Pora jest stosowna. Oto Polska 81 czy 82 roku. Bohaterowie filmu w długich tyradach do kamery prezentują siebie jako ofiary systemu, w którym prawo jest dla tych, którzy je ustanawiają; wielkie rekiny z gierkowskiej elity chodzą wolno, a oni, małe płotki, karani są w majestacie prawa i z całą surowością. A przecież wedle własnych zapewnień – nie tylko nie spowodowali żadnych szkód, ale nawet przyczynili się do faktycznego rozwoju ojczyzny. Obaj protagoniści z lubością i po wielekroć szermują tą argumentacją.

To prawda, że film zyskuje na atrakcyjności dzięki serii migawek o charakterze dokumentalnym, w których rozpoznajemy pełne prawdy i żywej emocji fragmenty tak niedawnej rzeczywistości. Rodzą się jednak i wątpliwości. Czy Wojciechowski robi słusznie, kiedy zwyczajnych kryminalistów czyni eksponentami czegoś, co zrodziło się z frustracji ogromnej części normalnego społeczeństwa. Wszakże obaj, szermując hasłem sprawiedliwości równej dla wszystkich, traktują sprawę instrumentalnie: zostawcie nas w spokoju – karajcie tych, co nabroili stokroć więcej. To okazjonalny wiatr w żagle, wygodny instrument samoobrony, a nie potrzeba wynikająca z poczucia sprawiedliwości społecznej i poszanowania prawa. Pisał kiedyś poeta: „Wielcy złodzieje, małe wieszą"; czyżby to miało być ironiczne *a rebour*: mali złodzieje, wielkie wieszą?

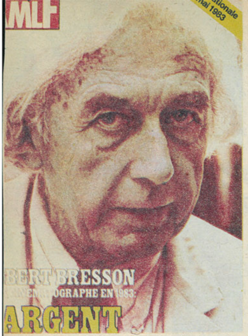
„Pozytywny" kryminalista po nieudanych próbach rozpoczęcia uczciwego życia, za sprawą przyjaciela-fałszerza dokumentów i jego osobistych koneksji, zostaje bardzo poważnym dyrektorem w ministerstwie, gdzie jego talent natychmiastowego pomnażania produkcji bez specjalnego oglądania się na przepisy, wsparty lipnym dyplomem, szybko wiedzie go za kratki. Koło się zamyka, albowiem niezależnie od obrotu spraw politycznych prawo jest prawem i miejsce kryminalisty jest w kryminale.

Wygląda na koniec tak, że Wojciechowski wypuścił swoich dwóch ptaszków z klatki po to przede wszystkim, aby pokazać, że negatywy społeczny, jakim są kryminaliści, wcale się tak wielce nie różni od pozytywu, jakim jest „zdrowe moralnie" społeczeństwo. Robią właściwie to samo, tylko bezczelniej, skuteczniej i bardziej krótkowzrocznie. Skojarzenie takie nie jest niczym szczególnie nowym. Ma bogate tradycje w literaturze i dramacie. Społeczeństwo bardzo często było porównywane do różnego rodzaju kolonii karnych, szpitali dla obłąkanych etc. Ludzie lubią przeżywać dreszcz emocji płynący z oglądania siebie w negatywie. To prawo sztuki. Mój zarzut generalny dotyczy czego innego.

Wojciechowski, „uczłowieczając" swych kryminalistów, złamał swoją zasadę szukania prawdy w jej naturalnym interiorze, zmusił swych bohaterów do g r a n i a kogoś, kim nie są. (zwłaszcza dotyczy to eks-dyrektora). We fragmentach, w których mogą zaprezentować swoje prawdziwe odruchy, są sobą. Ale kiedy muszą odegrać pomyślane przez reżysera i scenarzystę sceny „ogólnohumanistyczne" (np. dyrektor u matki), to na ekranie oglądamy Himalaje amatorszczyzny. Umówmy się: jednak ludzkiego lotra czy porządnego glinę zawsze lepiej zagra Gienek Hackman (jak mówią na Pradze) czy Lee Marvin z Hollywood aniżeli autentyczny zbieg z Alcatraz. Bo tworząc fikcję trzeba dla niej szukać prawdy sztuki, zaś ta ostatnia z prawdą życia ma już tylko luźny związek. I to jest podstawowy błąd w koncepcji filmu, który sprawia, że obok scenek stuprocentowo autentycznych pojawia się korowód obrazów kompletnie wydumanych, dialogów drętwych i nudnych, sytuacji żenujących czy sztucznych w niezamierzony sposób. Całość sprawia wrażenie konstrukcji chromej, pokiereszowanej i ma raczej charakter brulionu niż skończonego dzieła. Bo wprawdzie trudno jest w czystą fikcję ekranowej fabuły tchnąć ducha życiowej prawdy, ale jeszcze trudniej, preparując samo życie, pokazać je w kształcie doskonałej sztuki. Wojciechowski dowodził nam, że to potrafi. Panie Krzysztofie, trzymamy za słowo, bo to jeszcze nie było to.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Kinorama......



Fot. Le Film Français

ROBERT BRESSON: u mnie nie ma żadnej gry

Francuzi mówią o nim: „To nasz Bergman, nasz Dreyer". 76-letni Robert Bresson, autor „Ucieczki skazańca", „Na los szczęścia, Baltazarze", „Łagodnej" jest żywym klasykiem współczesnego kina. Jego najnowszy film „Pieniądze" zdobył Grand Prix w kategorii kina autorskiego na tegorocznym festiwalu w Cannes. Z Bressonem rozmawiał Jacques Drillon z pisma „Le Nouvel Observateur".

● **Podobno przygotowuje pan także książkę? O czym?**

– O kinematografie. Nikt nie jest w stanie sobie wyobrazić, jaka to będzie niezwykła praca.

● **Dalszy ciąg pańskich „Notatek o kinematografie"?**

– Raczej rozwinięcie tego, co już powiedziałem. Będą tutaj także rzeczy nowe, ponieważ w tym roku zrobiłem nowy film. Doszły więc kolejne doświadczenia.

● **Film „Pieniądze" czerpie inspirację z opowiadania Lwa Tołstoja „Fałszywy kupon". To zadziwiające opowiadanie, z wieloma odgałęzieniami, tłumem pojawiających się i znikających postaci.**

– Tak, wszystkie jego opowiadania są bardzo piękne. Ale Tołstoj nie może powstrzymać się przed moralizowaniem. W moim filmie także jest morał – bo nie wyobrażam sobie sztuki bez morału – ale w sensie szerszym. W zakończeniu filmu, kiedy wyłaniają się zasady moralne, wyłania się także Dobro. W ostatecznym rachunku bohater dostępuje odkupienia. Takie odkupienie spotyka się także u Dostojewskiego.

● **Pana film jest niezwykle skupiony, skoncentrowany.**

– Tak, ale jednocześnie rozproszony, ponieważ dzieje się w różnych miejscach. Obawiałem się nieco owego rozproszenia, ponieważ brak jednolitości nie prowadzi do niczego dobrego.

● **Jeden z pańskich przyjaciół nazwał pana „reżyserem ładu".**

– Należy sprzątać, oczyszczać. Porządek jest niezbędny we wszystkim: w pisarstwie, malarstwie, muzyce, „posiadaniu własnego stylu" – jak mawiał Cocteau. Również w kinematografie. Nie używam słowa „kino", bo ono łączy się z grą. U mnie nie ma żadnej gry. Są tylko obrazy i dźwięki, wzajemne uwarunkowania obrazów i dźwięków. Moi nieaktorzy, moje modele nie otrzymują ode mnie żadnych wskazówek, prócz tego, że mają przejść z punktu A do punktu B, usiąść lub wstać i powiedzieć to, co mają do powiedzenia.

● **W pana filmach duże znaczenie ma milczenie.**

– Trudno jest nim się posługiwać; trzeba je wprowadzić, potem złamać. W kinematografie milczenie ma, być może, większą siłę niż muzyka w kinie. Natomiast dźwięk daje poczucie przestrzeni, wypukłości. Zdarza się, że ekran uzyskuje trójwymiarowość. Natomiast muzyka spłaszcza, wygładza obraz.

Dźwięki naturalne (głos ludzi, ptaków, zwierząt) powinny stać się muzyką. To cały film powinien nią być. To, co zostało napisane przed nakręceniem zdjęć, to tylko partytura z najważniejszymi nutami. Wzrok i słuch mało się różnią od siebie. Staram się więc przetransponować obraz w dźwięk, a dźwięk w obraz.

Dwie maszyny przeznaczone do rejestracji: kamera i magnetofon tylko w niewielkim stopniu odpowiadają oku i uchu. Twórca powinien zapomnieć o tym, co wie. „Stać się ignorantem" – mówił Montaigne. Powinien kierować się instynktem...

● **Musiał pan jednak dokonywać różnych wyborów...**

– Tak, zgadzam się, że istnieje kalkulacja, ale często nie uświadomiona. Jestem malarzem, wiem więc o tym bardzo dobrze. Zapominam o wszystkim, co wiem. Mówił już o tym Cézanne, a Toulouse-Lautrec stwierdził: „Nareszcie! nie umiem już rysować!" Między pisaniem na papierze a filmem nie ma nic wspólnego. Wszystko jest nowością. Reżyser zna już jednak swoich aktorów, dialogi, dekoracje.

● **Przygotowania są niezbędne, aby realizacja była łatwiejsza, pozbawiona napięć. Ale pan napisał: „Straszne dni, kiedy nabieram niesmaku w czasie kręcenia, kiedy jestem wyczerpany, bezsilny w obliczu tylu przeszkód, są częścią mojej metody pracy".**

– Realizacja wprawia mnie w niepokój, ponieważ nie mogę się skupić, zastanowić. Mam przed sobą zawsze górę trudności; a kiedy ich nie mam, stwarzam je. W tym filmie nic nie było przygotowane, nie miałem rekwizytów, mebli. Wszystko załatwiano w ostatniej chwili.

● **Nie powiedział pan jeszcze, że tematem „Pieniędzy" jest Zło. Aby osiągnąć odkupienie, pana bohater, jak się wydaje, gra w grę, w której ten, co traci, wygrywa. Zupełnie tak, jak Joanna d'Arc z pana filmu.**

– Nikt jej nie rozumiał... ani w niebie, ani na ziemi, ani na pierwszym, ani na drugim piętrze prymitywnych obrazów religijnych. A ona widziała głosy. Nie, tutaj jest inaczej. Zło spada nagle, przyprawia o zawrót głowy. Z powodu niewielkiego występku – bo czymże jest dla dzieci puszczenie w obieg sfałszowanego banknotu – pojawia się demon.

● **Dobro i Zło to wypadkowa przypadku?**

– A czyż pan nie wie, że życie prawie w całości składa się z przypadków? I tak, kto wyjeżdża z domu o 16,35, może spowodować w wypadku samochodowym śmierć czworga osób, które wyjechały o 15,27. Trzeba – jeżeli tylko można – wykorzystywać dobre przypadki. Pełno ich, i dobrych, i złych, w moich filmach. Nie chodzę już zupełnie do kina, od piętnastu czy nawet dwudziestu lat, ponieważ nie mogę znaleźć w nim przypadków. Zrobiłem wyjątek dla dwóch czy trzech filmów moich przyjaciół. Nie mogę chodzić do kina, pogrąża mnie ono w smutku, zniechęca.

● **Skąd pan czerpie siłę, by nie ulegać konwencjom?**

– Z pewności, że znajduję się na właściwej drodze. Wierzę bez reszty, że kinematograf to pisarstwo lub muzyka jutra. Kinematograf jest bardzo trudny, wymaga wysiłków. Nie staram się robić filmów niezrozumiałych, ale zależy mi na robieniu filmów, które raczej by się czuło niż zrozumiało. Nie mogę już znieść niczego, co nie byłoby prawdą.

● **W pana filmach znaleźć można odwołania do muzyki. W „Prawdopodobnie diabeł" do Mozarta i Monteverdiego, w „Baltazarze" – do Schuberta, a teraz w „Pieniądzach" – do Bacha. Dlaczego nie zamówił pan u jakiegoś kompozytora oryginalnej muzyki?**

– A u kogo? W moim najnowszym filmie ta muzyka związana jest z osobą starego profesora. Wybrałem „Fantazję chromatyczną", ponieważ na pozór ogołocona jest z jakiejkolwiek uczuciowości. I kazałem Briguetowi tak ją właśnie zagrać, aby wręcz było słychać nuty – jak w etiudzie. Ten film to także spotkanie buntu z akceptacją.

Mam nadzieję, że moim kolejnym filmem będzie „Genezis", od stworzenia świata aż do Wieży Babel.

Ucieczka od fałszerstw

120 filmów wyświetlono w ramach niedawnej retrospektywy kina indyjskiego w Paryżu. Projekcje odbywały się w Filmotece Francuskiej (Centre Georges Pompidou). Zaproszono na tę imprezę Satyajita Raya, najsłynniejszego reżysera filmowego Indii. Spotkała się z nim Marie-Noëlle Tranchant z „Le Figaro".

– Zapoznanie Zachodu z moimi filmami było tak istotne, ponieważ ocenia się je tutaj według kryteriów kinowych, a nie wybranej kultury. Uznano mnie za wybitnego reżysera, a nie za wybitnego reżysera hinduskiego.

Nazwisko Raya znane jest od roku 1956, kiedy jego słynny film „Droga do miasta" (Pater Panchali) został nagrodzony w Cannes. Ale Francja długo czekała na pełniejsze zapoznanie się z twórczością tego reżysera. Dopiero w latach osiemdziesiątych dotarł na ekrany „Pokój muzyczny", uważany za indyjskiego „Lamparta", czy ulubiony film Raya „Charulata" (z 1964 roku), portret młodej kobiety z końca ubiegłego stulecia, próżniaczej i sfrustrowanej, której doradzono, aby szukała spełnienia marzeń w sztuce i namiętnościach. Ray jest wierny hinduskim tradycjom, ale nie odgradza się od cywilizacji europejskiej. Ten filmowiec, zajmujący się także malarstwem, komponowaniem, pisarstwem (napisał wiele opowiadań dla dzieci), twierdzi:

– Przedział między starymi a nowymi wartościami to jeden z podstawowych motywów mojej twórczości. Jest to bowiem problem, od którego nie można uciec w Indiach. Istnieje dzisiaj w moim kraju szeroki ruch młodzieżowy, domagający się dobrego kina. Tymczasem filmy indyjskie od dawna stały na bardzo niskim poziomie. Być może, byłem reprezentantem kina hinduskiego na Zachodzie, ale sądzę, że raczej powinienem służyć jako przykład godzenia wartościowego kina z przystępnością. Obecnie mamy w Indiach kino autorskie o wyraźnych ambicjach intelektualnych. Warto wymienić tutaj filmy Mani Kaufa. Cieszę się z tego, chociaż nie jest to droga dla mnie. Nie lubię bowiem kina ezoterycznego.

Pragnę, aby publiczność chodziła na moje filmy i lubiła je. Chcę zachować własny, osobisty ton, a jednocześnie przyciągać widzów o zróżnicowanym stopniu wyrobienia kulturalnego.

Niegdyś zajmowałem się reklamą. Doszedłem jednak do wniosku, że nie godzi się zarabiać pieniędzy posługując się kłamstwami. W swojej pracy reżyserskiej zawsze w jakiś sposób szukałem prawdy, uciekałem do fałszerstw. Mam nadzieję, że w moich filmach można znaleźć wartości moralne.

Reżyser Satyajit Ray (siedzi)

Fot. Sight and Sound

Alain Souchon i Isabelle Adjani w filmie „Mordercze lato"

Wulkan A...

Olbrzymie błękitne oczy, grzywa czarnych włosów. Ubrana jest w spódniczkę mini, na gołych nogach sandałki. Zdaniem Jean-François Josselina z „Le Nouvel Observateur", Isabelle Adjani to nie tylko najsłynniejszy wamp kina francuskiego (od czasów Brigitte Bardot), ale także niezwykły talent aktorski. W Cannes wyświetlany był film z jej udziałem „Mordercze lato" Jeana Beckera, według sensacyjnej powieści Sébastiona Japrisota. Kreacja Adjani godna jest nagrody – twierdzi Josselin – ponieważ w tym „Lecie", tragicznym i śmiesznym, aktorka jest jak wulkan.

– Moje najsilniejsze wspomnienie? Ach, łączy się z okresem, kiedy zdawałam maturę, byłam już wówczas w Comédie Française. Pamiętam, że po południu grałam w „Szkole żon", a tego samego dnia rano pisałam maturalne wypracowanie. Miałam więc podwójną tremę. Ale kiedy wkroczyłam na salę egzaminacyjną, myślałam tylko o jednym: żeby opuścić szkołę i zająć się teatrem.

Udało się jej. Odniosła sukces.

– Pyta pan, czy nie jest męczące grać w jednym filmie po drugim. Tak, ale nie umiem robić nic innego. Potrafię jeszcze bawić się z moim synkiem Barnabé. Ale to wszystko. Przed pół rokiem, po zakończeniu zdjęć do „Morderczego lata", postanowiłam wyjechać do Tunezji. Wróciłam następnego dnia. Lubię wyjeżdżać, ale nade wszystko lubię wracać. Nie mam w sobie nic z turystki. Malowniczość, egzotyka nudzą mnie. Co innego podróże łączące się z moim zawodem.

● **Czy są zabawne?**

– To zależy. Czasami zupełnie nie. Niedawno spędziłam trzy miesiące w Meksyku. Grałam u Saury, w filmie „Antonieta". To było straszne. Saura zupełnie się nami nie zajmował. Wszędzie stały drabiny, a na nich dekoracje, które bez przerwy waliły się nam na głowy. Rano wstawaliśmy, zadając sobie pytanie: czy teraz moja kolej? Kiedy skończyłam zdjęcia, spotkałam Geraldine Chaplin. Powiedziałam: „Geraldine, grałam u Carlosa". Zaczęła krzyczeć: „To potwór! potwór! potwór!" Zwróciłam jej uwagę, że ja spędziłam z nim w Meksyku trzy miesiące, natomiast ona była jego żoną przez trzynaście lat. Odpowiedziała: „Słuchaj, opuściłam jednego potwora, mojego ojca, dla innego potwora, mojego męża. Ale długo tego nie dostrzegałam".

● **Ale „Siostry Bronte" Téchiné to chyba dobre wspomnienie?**

– Ależ skąd, chociaż bardzo lubię Téchiné. Na planie działo się jednak tyle tajemniczych i niebezpiecznych rzeczy: pożar, kruki wlatujące do pokoju producenta. Przera-

e lato" Fot. Ciné Revue

Adjani

żające! A poza tym Isabelle Huppert, Marie-France Pisier i ja nie mogłyśmy dojść do porozumienia. Téchiné żądał, abyśmy grały bez makijażu, i zawsze któraś z nas wykorzystywała moment jego nieuwagi, aby leciutko się umalować. I wtedy dwie pozostałe skarżyły się reżyserowi: „Słuchaj, ona jest uszminkowana, jeżeli nie każesz jej się rozmalować, to my również urżujemy sobie policzki". To było piekło. Ale bardzo lubię Marie-France Pisier. Uratowała mnie od Warrena Beatty w Hollywood. Nicholson, Warren Beatty i Ryan O'Neal tworzą trio hollywoodzkich Don Juanów. Żadna aktorka nie może im się wymknąć. Zwłaszcza młode cudzoziemki. Kiedy grałam w filmie „Driver", przyszła kolej na mnie. Na szczęście Marie-France mieszkała w tym samym hotelu. Zwierzyłam się jej z moich kłopotów. Pożyczyła mi swoją podkoszulkę z napisem: „I am Marie-France Pisier". Warren Beatty nic z tego nie mógł zrozumieć. Był zupełnie zdezorientowany i tak oto ocalałam.

● **Ale mimo wszystko Hollywood to zaszczyt i sława.**

– Czy ja wiem... Czułam się jak prowincjuszka na wygnaniu. Niemkom i Szwedkom jest łatwiej. Zręczniej nimi się manipuluje, natomiast od nas, Francuzek, wymaga się jagle tego samego: abyśmy grały role Francuzek. No tak, była tam Simone Signoret, ale ona to szczególny i wyjątkowy przypadek.

● **Czy żałuje pani czegoś, patrząc na swoją karierę?**

– Och, tak! Buñuel proponował mi główną rolę w „Mrocznym przedmiocie pożądania". Odrzuciłam tę propozycję, ponieważ chciał abym zupełnie naga tańczyła flamenco.

● **A dzisiaj jak by pani postąpiła?**

– Dwa, trzy, dziesięć flamenco zupełnie nago dla Buñuela!

● **A Godard? Miała pani z nim pracować w „Carmen". Dlaczego nic z tego nie wyszło? W „Morderczym lecie" wygląda pani jak Carmen.**

– Przede wszystkim „Carmen" Godarda nie ma nic wspólnego z „Carmen" Bizeta. Zresztą Godard wybrał inną muzykę – kompozycje Beethovena. A poza tym byłam bardzo zmęczona moją rolą w „Śmiertelnym kluczeniu" Claude Millera i w „Morderczym lecie". Godard to bardzo wymagający reżyser. Nic nie chciał mi powiedzieć, a kiedy domagałam się wyjaśnień, milczał. Zrezygnowałam więc. To smutne. Ale jestem pewna, że jego film będzie bardzo dobry.

● **Kino to ciężka praca?**

– Kino ma w sobie coś z iluminacji. A ja nie odrzucam silnych wrażeń. Nawet jeżeli jest to trzęsienie ziemi. My, aktorzy, wszyscy jesteśmy chorzy umysłowo, ale to taka wspaniała rzecz grać.

Statek płynie do Wenecji

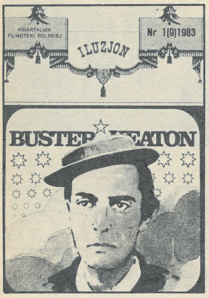
W 1960 roku Federico Fellini otrzymał w Cannes Grand Prix za „Słodkie życie". W tym roku nie zdążył ze swym nowym filmem na canneński festiwal. Zdjęcia do powstałego po czteroletniej przerwie „A statek płynie" są już ukończone. Film zostanie pokazany prawdopodobnie we wrześniu, na festiwalu w Wenecji. Cała akcja rozgrywa się wprawdzie na morzu, ale zdjęcia zostały nakręcone tylko na ziemi, w halach rzymskiej wytwórni nazywanej „Hollywoodem nad Tybrem". Sceny, kiedy statek zatapiają fale morskie, to owoc pracy scenografów i specjalistów od efektów specjalnych. Ten ocean został zrobiony z celofanu. Zdjęcia trwały prawie cztery miesiące, a koszt wyniósł dziesięć miliardów lirów. Główne role zagrali Freddy Jones, Sarah Jane Warley i Peter Celtier. Prawdziwym bohaterem filmu jest jednak niezwykła wyobraźnia włoskiego mistrza.

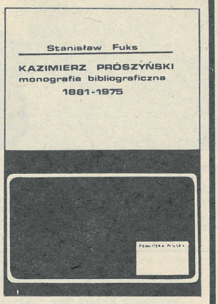
„A statek płynie" Federico Felliniego Fot. Ciné Revue

Do utraty tchu

ale z dopiskiem „Made in USA". Taki tytuł nosi nowa wersja słynnego filmu Jean-Luc Godarda, którego akcja przeniesiona została w scenerię współczesnej Ameryki. **Na zdjęciu** – bohaterowie, **Richard Gere** młodziutka aktorka francuska **Valérie Kaprisky.** Oboje powtarzają role grane przez Jean Paula Belmondo i Jean Seberg.

Fot. Ciné Revue





Zaorywanie ugoru

Najpierw – w roku 1981 – „Iluzjon" był programem kwartalnym „Iluzjonu" Filmoteki Polskiej w warszawskim kinie „Polonia", daleko jednak w swojej formule wykraczającym poza typowy program. W rok później wydawnictwo otrzymało podtytuł „Kwartalnik Filmoteki Polskiej" i jako takie, choć znacznie już atrakcyjniejsze graficznie (w opracowaniu znanego plakacisty filmowego Andrzeja Pągowskiego), wkroczyło w trzeci rok swego istnienia.

Czym jest „Iluzjon" w warszawskim kinie „Polonia" – wiedzą nie tylko mieszkańcy stolicy. Czym stać się może kwartalnik „Iluzjon" wydawany przez Filmotekę Polską – czym prędzej dowiedzieć się powinni miłośnicy kina w całym kraju. Tym bardziej, iż nakład pisma (4000 egzemplarzy) w pełni zaspokaja wymogi ogólnopolskiej dystrybucji i powinien sprzyjać pojawieniu się „Iluzjonu" w sieci księgarń.

Pragniemy skupić wokół naszego pisma młodych krytyków i naukowców z różnych ośrodków, zajmujących się historią, teorią i recepcją sztuki filmowej – czytamy w słowie „Od redakcji" w numerze 2 z roku 1982. – *Jesteśmy bowiem głęboko przekonani, że młodzieńczy entuzjazm, autentyczne zainteresowanie historycznymi i estetycznymi problemami kina połączone z rzetelną wiedzą źródłową sprawi, iż nasz eksperyment stanie się szybko nieodłącznym elementem polskiego piśmiennictwa filmowego.*

Wszystko zdaje się wskazywać na to, iż życzenie Redakcji ma szansę spełnienia, a eksperyment przestanie być eksperymentem. Zresztą po dziewięciu numerach trudno już traktować „Iluzjon" na zasadzie edytorskiej nowinki. Trzeba w nim raczej dostrzec nieodzowny element naszego filmoznawczego pejzażu. Wystarczy rzucić okiem na spis treści któregokolwiek z numerów, by przekonać się, iż profil kwartalnika wypełnia ewidentne luki w naszym filmoznawczym piśmiennictwie, które zawsze było nader ubogie w źródła do dziejów kina. A przecież nie ma historiografii kina bez solidnej bazy źródłowej i trudno mówić o właściwie pojętej kulturze filmowej, jeśli te źródła stanowią jedynie wyposażenie gabinetów naukowców, nie mających szans na zaistnienie w powszechnym obiegu.

Redaktor kolejnych tomów i inicjator przedsięwzięcia Waldemar Piątek zdaje się dobrze te zależności rozumieć i potrafi je przełożyć na wydawniczą praktykę. Udało mu się zachęcić kilku młodych autorów do współpracy z pismem i wypracować niemal idealny dla wydawnictw tego rodzaju profil problemowo-tematyczny. Mamy więc w „Iluzjonie" monografie twórców filmowych i „filmowe tematy" historyczno-teoretyczne, jest tu miejsce na „życie starego kina" i solidną filmografię, nadto jeszcze interesujący kącik poezji o kinie.

Autorzy „Iluzjonu" zrozumieli na szczęście, iż ogromnego ugoru biofilmograficznego nikt za nich nie zaorze, toteż wykonują pracę iście pionierską, która prowadzona jest – przypomnijmy raz jeszcze – w nienormalnych warunkach lokalowych i zasługuje na szczególny szacunek. Wzorowe biofilmografie Jerzego Semilskiego, Grzegorza Balskiego, Jacka Tabęckiego i innych autorów okazują się w tym względzie skarbem nieocenionym i – co ważne – rokują nadzieje na kontynuację zamierzenia. Monograficzny zakrój poszczególnych numerów kwartalnika (szkice monograficzne i biofilmografie omawianych twórców) sprawia, że otrzymujemy za każdym razem coś w rodzaju rozdziału do nie istniejącej encyklopedii kina. W ten sposób dysponujemy już obecnie wyczerpującymi źródłami do twórczości na przykład Barneta, Buñuela, Kasiona, Lumeta, Pasoliniego, twórców japońskich i radzieckich, a także postaci nieco zapomnianych (Jacques Becker, Jeanette MacDonald, Mickey Rooney, Shirley Temple). W cyklu archiwalnym autorzy przypominają z kolei nie tylko zapoznane epizody z historii kina, przywracają społecznej świadomości zapomniane, a wartościowe teksty teoretyczne (Trystana, zahorskiej), ale nadto zdają relację z prac Filmoteki Polskiej w zakresie archiwizowania zbiorów (np. plakatów, książek).

Dobrze się stało, że „Iluzjon" umożliwia debiuty autorom młodym. Trzeba uszanować i wykorzystać te pasje, ale strzec się jednocześnie przed nadmiernym obniżeniem pułapu dla tekstów teoretycznych. Być może, rzeczą zasadną byłoby preferowanie tematów z zakresu historii kina, skoro nieodmiennie od lat cierpimy na niedostatek materiałów z tego właśnie zakresu. Zachęcałbym redakcję kwartalnika do systematycznego penetrowania przeszłości kina polskiego, co oddałoby nieocenione usługi na przykład w dydaktyce uniwersyteckiej, gdzie „Iluzjon" powinien być lekturą obowiązkową. Sądzę, że należałoby w jakiś sposób wzmóc rangę debiutu, a kto wie, czy nie publikować na przykład fragmentów najlepszych prac magisterskich z historii kina.

Warto też przy okazji „Iluzjonu" wspomnieć o innym wydawnictwie Filmoteki Polskiej – autorskiej pracy Stanisława Fuksa „Kazimierz Prószyński. Monografia bibliograficzna 1881–1975", będącej modelowym opracowaniem literatury podmiotowej i przedmiotowej dotyczącej naszego wybitnego wynalazcy w zakresie techniki filmowej (konstruktor „pleografu" – aparatu do projekcji filmów długometrażowych, kamery ręcznej „Aeroskop", umożliwiającej filmowanie z ręki bez drgań ujęcia kanego obrazu i amatorskiego aparatu filmowego „Oko"). Bogaty rozdział do dziejów polskiej kultury materialnej zyskał swego systematyka.

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

„«Iluzjon». Kwartalnik Filmoteki Polskiej", pod red. Waldemara Piątka, Filmoteka Polska, Warszawa 1981–1983 (nr 1–9); Stanisław Fuks: „Kazimierz Prószyński. Monografia bibliograficzna 1881–1975", Filmoteka Polska, Warszawa 1980.

AMATORZY,

Istnieje w naszym kraju cały obszerny dział kinematografii działający i rozwijający się poza sferą codziennych kontaktu z publicznością i krytyką. Można przeżyć całe życie i nigdy nie zetknąć się z filmem amatorskim. Setki twórców działających na tej niwie egzystują, tworzą, prosperują nawet (choć wyłącznie w sferze satysfakcji moralnej) nie znani poza własnym kręgiem kolegów w kraju i za granicą. Wdzięczny jestem dlatego Akademickiemu Klubowi Filmowemu „Pałacyk" we Wrocławiu za zaproszenie na imprezę nazwaną FILM POZA KINEM, a będącą przeglądem niekomercyjnej twórczości filmowej z 14 amatorskich klubów filmowych w całym kraju. Przegląd różnił się bardzo od znanych mi festiwali profesjonalnych. Przede wszystkim trwał – jeden dzień. W ciągu 14 godzin pokazano 60 filmów, po czym odbyło się skromne przyjęcie dla uczestników, ozdobione – jakże ! – specjalną projekcją filmową. Czy człowiek normalny może wytrzymać taką dawkę kina? A czy człowiek normalny może w Polsce realizować filmy w warunkach amatorskich, to jest bez kamer, taśmy i laboratorium, a także bez sal projekcyjnych i projektorów?

Ustaliwszy więc na wstępie, że obracamy się w kręgu ludzi dosyć nietypowych, możemy próbować zrozumieć pewne sprawy dziwne i fascynujące.

Film amatorski kojarzyć się może Czytelnikom z tym, co robi bohater filmu „Amator" Krzysztofa Kieślowskiego. Ktoś bierze do ręki maleńką kamerę 8 mm, wkłada do środka rolkę taśmy i „pstryka" czy „kręci" – a to gołą pupę swej córeczki, a to dyrektora poprawiającego krawat na zakładowej akademii ku czci. Potem wokół tego jakieś związki czy organizacje nadbudowują sprawozdawczość „w ramach akcji kulturalnej", pojawia się ktoś przekonany, że od jego cenzorskiej czujności zależy dalszy bieg spraw i tak dalej. Ja też tak myślałem, ale we Wrocławiu przekonano mnie, że to zupełnie inaczej. Bowiem pre-

CZYLI FILM POZA KINEM

zentujący tam swoje filmy „amatorzy" reprezentują profesjonalny poziom techniczny i – sądzę – w innych krajach pełniliby z powodzeniem różne profesjonalne role w kinematografii i telewizji.

Niedawno miałem okazję obejrzeć kilkadziesiąt filmów szwajcarskich na narodowym festiwalu w Solurze. W Szwajcarii kinematografia jest bliższa temu, co w Polsce reprezentuje ruch amatorski, niż temu, co podlega naczelnemu Zarządowi Kinematografii. To znaczy filmy (wszelkie: dokumentalne, fabularne, krótkie, długie animowane, 35 i 8-milimetrowe) robi każdy, kto czuje do tego powołanie, a niekoniecznie ten, kto za to pobiera gażę. Ludzie ci mają do dyspozycji sprzęt, taśmę i laboratoria najwyższej jakości. Też nie mają zwykle pieniędzy, ale nie muszą wyczarowywać czegoś z niczego. Nie muszą sypać tanimi komplementami, ale trzy czwarte filmów zaprezentowanych we Wrocławiu zdeklasowałoby w festiwalowym konkursie większość produkcji młodych Szwajcarów.

Dokumenty. Co najmniej kilkanaście wyróżniających się reportaży i impresji dokumentalnych stojących na poziomie porównywalnym z profesjonalną produkcją telewizji czy WFD. Można wymienić takie tytuły, jak (z AKF im. Munka w Sosnowcu) „Będę" Ireneusza Musiałowicza, „Młodość – czas wyboru" Janusza Bujaka czy „Spojrzenie dziecka" Mirosława Żabierka, podchwytujące różne dokuczliwe bolączki codzienności i próbujące dotrzeć do istoty takich spraw, jak zanik sumienia u lekarza czy budowlane partactwo. Widać mocny wpływ krytyczno-społecznego dokumentu lat siedemdziesiątych w znakomitym „Falstarcie" Krzysztofa Cerkawskiego (AKF „Benefis" z Bydgoszczy): lipa, pic i fotomontaż podczas otwarcia farbyki domów w obecności dostojnego (byłego) decydenta. Socjologiczne studium „Prezes" Anny Jędryczki (AKF „Pałacyk" z Wrocławia) w ciągu 8 minut rysuje przejmującą sylwetkę alkoholika i pokazuje jego fascynujące malarstwo. „Wielka majówka – bis" Mariusza Piesiewicza i Leszka Turowskiego (AKF „Pałacyk") z radosnym brakiem szacunku dla pompy i celebry opowiada o sztywnych, dostojnych uroczystościach publicznych.

Nagrody tego przeglądu przyznawane były przez dwa zespoły jurorów. Każdy z tzw. „jurorów niezależnych" (niżej podpisany razem z reżyserami Józefem Robakowskim i Wiesławem Saniewskim oraz działaczem federacji AKF Jackiem Grychcyńskim) otrzymał do dyspozycji kwotę 7000 zł, którą mógł dzielić, jak chciał. Dwie nagrody dostała „Wielka majówka – bis", dwie dalsze „Prezes", dwie „Falstart". Dwie nagrody przypadły także filmowi „Pałac" Jacka Dembosza i Lesława Skuzy (Grupa „Aneks" z Krakowa, już zresztą nie istniejąca). Był to mój główny faworyt, więc parę zdań o tym filmie. Trwa 11 minut, podczas których kamera obserwuje poranne przebudzenie kilku mieszkańców pokoju w domu akademickim. Bez słowa dialogu. Kamera niedyskretna, bezwzględna; jej spostrzeżenia najpierw budzą chichoty, które jednak szybko milkną, bowiem objawiana prawda jest tragiczna. Moje uzasadnienie nagrody brzmiało: „Za dojrzałość myślową i opanowanie filmowych środków wyrazu, którymi ukazano ważne treści: degradujący wpływ koncentracyjnych warunków życia na osobowość młodego człowieka". Jeden z lepszych dokumentów, jakie widziałem w ostatnich latach.

Drugą połowę mojej puli przyznałem fabularnemu filmowi „Nieporozumienie" Piotra Majdrowicza (AKF „AWA" z Poznania), ogromnie subtelnemu, delikatnemu, obywającemu się bez słów. Oglądając te filmy myślałem, jak wielu kłopotów repertuarowych mogłaby oszczędzić sobie telewizja, kupując do programu filmy amatorskie, wspomagając tę produkcję technicznie, zasilając finansowo. Ale wiem, że nigdy to nie nastąpi, bo u nas podziały na „amatorów" i „profesjonalistów" są święte i najgorszy partoła z dyplomem z Łodzi ma pierwszeństwo przed najlepszym amatorem, choćby nie wart był zatrudnienia w charakterze asystenta owego „amatora". Zostawmy, po co się denerwować.

Wszystkich dobrych filmów nie zdołam opisać, za co przepraszam. Wspomnę tylko „CDN" Leszka Dudka (AKF „Parter" w Łodzi), zabawną nowelkę o turyście prześladowanym przez diabła w Łagowie, czy znakomity film animowany, godny znaku firmowego łódzkiego „Se-Ma-Fora" z najlepszego okresu, zatytułowany „Koleina", dzieło Teresy Matlak z krakowskiego „Aneksu". Otrzymał on jedną z nagród jury społecznego, złożonego z działaczy AKF i DKF-ów, pod przewodnictwem Józefa Milki, weterana kina amatorskiego.

Czego było mało lub wcale: komedii, żartu, dowcipu. Młodzi na ogół filmowcy są bardzo na serio. Dlatego pozwoliłem sobie prywatnie nagrodzić komentarz Olafa Olszewskiego (AKF „Piast" z Krakowa) do 20-sekundowego filmu „Wspomnienie". Jest to znakomity żart. Na ekranie ukazuje się ujęcie morskich fal sklejone w pętlę bez końca i słyszymy komentarz:

„Był sierpień, zwyczajny sierpień przez małe »s«. Leżałem na plaży i patrzyłem na rozbijające się o brzeg fale. Było cicho, ciepło i przyjemnie. Bardzo miło wspominam... Obrazowi realnego wspomnienia, który zaciera się wraz z upływem czasu w naszej pamięci, odpowiada obraz na taśmie filmowej sklejonej w pętlę, który przechodząc nieskończoną ilość razy przez kanał aparatu projekcyjnego, zaciera się także. Koniec projekcji może nastąpić (podobnie jak w życiu) po zupełnym zaniknięciu obrazu. Celem projekcji „Wspomnienia" jest: po pierwsze – próba jak najwierniejszego oddania procesu psychicznego w postaci procesu fizycznego, po drugie – odwrócenie o 180° funkcji taśmy filmowej, której zadaniem jest utrwalanie (uwiecznianie) obrazu. W przypadku projekcji permanentnej ostatecznym celem jest destrukcja obrazu..."

Prawda, jakie to proste? Szkoda, że nie wpadli na to różni mistrzowie naszego kina profesjonalnego. Polecam Państwu filmy amatorskie!

OSKAR SOBAŃSKI

„Wielka majówka – bis", real. Mariusz Piesiewicz i Leszek Turowski (AKF Pałacyk-Wrocław)

Robert Zemeckis zrealizował w 1978 roku film o Beatlesach bez udziału Beatlesów. Nosił on tytuł popularnej piosenki „I Want To Hold Your Hand" i mówił o narodzinach zbiorowej histerii, o kulcie gwiazd, zjawisku zdumiewającym w epoce lotów kosmicznych.

Bogowie czy demony

WIESŁAW WEISS

W reportażowych filmach z gigantycznych festiwali rocka, takich jak „Monterey Pop" D.A. Pennebakera z roku 1967 czy późniejszy, głośny „Woodstock" Michaela Wadleigha, relacja między gwiazdą i jej publicznością schodziła na plan dalszy. Autorów tych filmów zaintrygowała raczej jedność zbiorowości festiwalowej.

Impreza, początkowo planowana w Woodstock, została przeniesiona na farmę Maxa Yasgura w Bethel pod Nowym Jorkiem. Przyciągnęła ona sześćset tysięcy słuchaczy z całych Stanów Zjednoczonych. Ze sceny festiwalu, który zachował nazwę „Woodstock", Yasgur mówił oszołomiony: *Nie jestem pewien, czy w całym swym życiu zagadnąłem więcej niż dwadzieścia osób... Tworzycie największą masę ludzką, jaka w tym samym czasie zebrała się w jednym miejscu...* Pół miliona ludzi to już odrębna społeczność, choćby na czas trwania koncertów. Film „Woodstock" dowodził, że w ciągu tych kilku dni zdążyła ona wytworzyć zręby własnej obyczajowości, zaproponowała nawet dziwny obrzęd – trudno inaczej nazwać rytualne kąpiele setek młodych ludzi w błotnych kałużach po wielkim deszczu.

Ankietując uczestników festiwalu, mówiąc we wstępie filmu o Generacji Woodstock, Wadleigh chciał w wielotysięcznej komunie festiwalowej widzieć nową kategorię społecznej jedności, rodzaj wspólnoty, o której profesor Charles Reich napisze: *Ludzie są „razem", gdy przeżywają te same sprawy w ten sam sposób. Nie muszą się kochać, nie muszą nawet być przyjaciółmi i aby być razem, nie muszą nic dawać sobie nawzajem, ani materialnie, ani emocjonalnie* (tłum. Daniel Passent). Słowa te pochodzą z książki „Zieleni się Ameryka", manifestu świadomości młodych z epoki rocka. Dla Reicha nowy rodzaj wspólnoty był siłą rewolucyjną: *Aby zniszczyć potęgę państwa korporacyjnego, należy teraz żyć inaczej. Życie pełnią życia w każdej chwili, bądźcie razem...*

Naiwny entuzjazm jego słów ostudziła nieco tragedia w Altamont, udokumentowana przez braci Maysles filmem „Gimme Shelter". Pisarz węgierski Tibor Dery przedstawił własną wersję wydarzeń: *W tym porywającym czerwonym świetle straszliwie się zakotłowało, wszyscy wokół podskoczyli i zrobił się ogromny ryk, jakby rozwarło się piekło. Nie, nie poznałbym go. A koło tego faceta był też i drugi, potężnie zbudowany, w skórkach, któremu muzyka odebrała chyba rozum, bo zerwał z siebie koszulę i z podniesionymi pięściami ruszył na Jaggera śpiewającego przy mikrofonie...* (tłum. Tadeusz Olszański). Dwanaście kamer filmowało koncert, podczas którego dokonano biestialskiego mordu, usprawiedliwionego troską o bezpieczeństwo wokalisty Micka Jaggera...

„Tommy" Kena Russella

Demony i rewolucja

Film Tony Richardsona „Music Hall" z roku 1960 dowodził, że Anglicy próbowali sprowadzić fenomen rock and rolla na grunt estradowej tradycji wodewilu. Potwierdził to musical Sidneya Furie „Chcemy się bawić" z roku 1961, który popularność Cliffa Richarda eksploatował według podobnej recepty. Komedie Richarda Lestera z Beatlesami reanimowały na rzecz rocka tradycję burleski filmowej, posiłkując się absurdalnym poczuciem humoru Aluna Owena, dramaturga popularnego w robotniczych środowiskach Liverpoolu. Tak czy owak rock and roll pozostawał dla Anglików beztroską zabawą, towarzyszył mu nastrój radosnego festynu. I nagle, w roku 1966, a więc w beztroskiej atmosferze „Swingin' London", Peter Watkins przedstawił rock w aurze demonicznej, realizując swą złowieszczą futurologię o niewinnym w końcu tytule „Przywilej". Film wybiegał w przyszłość niedaleką i spełniać miał rolę przestrogi. Jego teza była następująca: sterowany przez siły społeczne lub polityczne gwiazdor rocka może skrzyknąć prawdziwą, naprawdę groźną armię zahipnotyzowanych wielbicieli... Watkins uważał, że kult rockowych gwiazd ma w sobie coś z fanatyzmu religijnego. Odwracając to założenie autorzy musicalu „Jezus Christ Superstar", sfilmowanego w roku 1972 przez Normana Jewisona, pokazali kult religijny na wzór fanatyzmu gwiazd...

John Lennon, który mówił o sobie i pozostałej trójce z zespołu The Beatles: *Jesteśmy popularniejsi od Chrystusa*, skomponował hymn studenckiej rewolty końca lat sześćdziesiątych („Give Peace A Chance"), krzycząc z estrady rewolucyjne slogany („Power To The People"), w końcu jednak

„Woodstock" Michaela Wadleigha

uciekł w polityczną utopię bez odniesień do rzeczywistości („Imagine"). W głównej roli „Przywileju" dużo sugestywniej wypadłby oczywiście Mick Jagger, ubrany w czarny kostium Demon z filmu „Gimme Shelter". Niektórzy próbowali przypisać mu nawet sprowokowanie zabójstwa w Altamont agresywnym zachowaniem na scenie. Jagger nie mógłby jednak pokierować tłumem, nie potrafił w końcu zapanować nad zgromadzeniem w chwili grozy. Zespół Grateful Dead, także obecny w Altamont, poświęcił wydarzeniu utwór „New Speedway Boogie". Mówi się tam o chwili, w której *wszystko zaczyna wymykać się z rąk.*

Moje imię niepokój, będę wrzeszczał i wył, zabiję króla, zbeształm jego sługi... Och, cóż naprawdę mogę uczynić poza śpiewaniem rock and rolla? Oto pytanie Micka Jaggera postawione w utworze „Street Fighting Man". Zdumiewające wyznanie bezradności rockowego Boga. To on, zapytany o barykady na ulicach Paryża i Londynu, w studenckich campusach San Francisco czy Fresno, powie o naiwności młodych, o żałosnej błazenadzie...

Największe widowisko świata

Skoro tani, niskobudżetowy dokument z kilku koncertów na polu w Bethel pod Nowym Jorkiem odniósł tak ogromny sukces kasowy na całym świecie, nietrudno było przewidzieć, że kino amerykańskie wróci do spektakularyzmu rocka. Zbita z desek estrada doskonale zastąpiła przecież gigantyczne dekoracje w stylu „Kleopatry" czy „Ben Hura", a jeśli wziąć pod uwagę liczbę „statystów", „Woodstock" przebił wszystkie superprodukcje hollywoodzkie, nawet rekord Chabrola, który w „Oku zła" sfilmował festyn trzystu tysięcy piwoszy. W jakim spektaklu hollywoodzkim znajdziemy scenę równie wspaniałą, jak przelot muzyków śmigłowcami nad oceanem głów ludzkich – drogi lądowej do estrady po prostu nie było. Po takim przeżyciu gitarzysta Alvin Lee rozwinie tytuł wielkiego przeboju zespołu Ten Years After, zapowiadając: „I Go Home By The Helicopter".

Na fali sukcesu Wadleigha zrealizowano wiele podobnych filmów, dokumentując wielkie festiwale, spektakl nie do końca zrozumiały, oszałamiający rozmiarami, frenetyczną atmosferą. Ale moda na socjologiczne ankiety filmowe w stylu „Woodstock" minęła. Generacyjna ideologia z Bethel brzmi dziś po czternastu latach naiwnie, mimo że Rex Weiner i Deanne Stillman, autorzy książki „Woodstock Census" twierdzą uparcie: *Jeśli w społeczeństwie amerykańskim nie ma już takiej polaryzacji poglądów, to nie dlatego, że kontrkultura przegrała i młodzi wrócili do domów, ale dlatego, że kontrkultura zwyciężyła i Ameryka wrócila do domów.*

Film Kena Russella „Tommy", zrealizowany w roku 1974 na podstawie spektaklu brytyjskiej grupy The Who, wykpił młodzieżowy ceremoniał rockowy i kontrkulturowe iluzje, dwudziestowieczną religię gwiazd oraz prawo stereotypu, jakim rządzi się sztuka masowa. Jakim rządzi się także rock, mimo wszelkich deklaracji niezależności.

Swoje ziarno goryczy do czary rockowego idealizmu dorzucił także Martin Scorsese filmem „Ostatni walc". Autor „Taksówkarza" był jednym z asystentów Wadleigha podczas realizacji „Woodstock". Blisko dziesięć lat później zdecydował się na polemikę. Zarejestrował na taśmie filmowej pożegnalny koncert zespołu The Band, który wywarł przecież duży wpływ na świadomość pokolenia Woodstock, choćby przez wieloletni udział w nagraniach i koncertach Boba Dylana. W tym pożegnalnym występie wzięli udział bogowie tamtej epoki – Eric Clapton, Neil Young, Van Morrison, wreszcie sam Dylan. Pod względem muzycznym ich wspólny koncert przerastał Woodstock czy Monterey. Ale w filmie „Ostatni walc" szlachetne songi sprzed lat nie spełniały już roli płomiennych haseł, natomiast zachowanie publiczności nie miało dla realizatorów żadnego znaczenia. Rock przestał być zaklęciem pokoleniowej wspólnoty. Był ekscytującą muzyką. Aż tyle, czy tylko tyle?

Gwiezdny pył

„Ostatni walc", a zwłaszcza „Tommy" dostarczają dowodów chłodnej autorefleksji rockowych gwiazd na temat własnego statusu, na temat niezbyt wygodnej, jak się okazuje, pozycji na Olimpie, w sidłach pokoleniowych emocji. Zdolność do autodystansu ocaliła, być może, rock przed irracjonalnym mitologizowaniem wspólnej zabawy, przed beatyfikowaniem bogów piosenki. Ale gwiazdorski magnetyzm rocka nie stracił mocy, pociąga także filmowców.

„Performance", dreszczowiec Nicolasa Roega o pojedynku psychologicznym mocnych osobowości, nie mógłby powstać bez udziału Micka Jaggera, który przeniósł na ekran ikonografię sceniczną swej osoby, gwałtowność rockowego demona. Trochę inaczej rzecz się miała z późniejszym filmem Roega „Człowiek, który spadł na ziemię", gdzie David Bowie wystąpił w roli gościa z kosmosu. Bowie, który śpiewał niegdyś o samotności kosmicznej, choćby w utworze „Space Oddity", intrygował zawsze publiczność swych koncertów nieziemskim makijażem, akcentowaniem dewiacji seksualnych, tajemniczą scenografią swych poczynań. Igrał z emocjami tłumu, prowokował nienawiść, w swych utworach odsłaniał potęgę nietolerancji. Podobny problem jest osią filmu Roega, dlatego Bowie czuł się w nim doskonale. Kiedy w ekspozycji zbiegał ze wzgórza i wkraczał nieśmiało w małomiasteczkowość Ameryki prowincjonalnej, wnosił do filmu całą nieziemską aurę swej osoby, mimo że ubrany był w zwykłą kurtkę z kapturem.

Kiedy grupa Pink Floyd zaprosiła Alana Parkera do zrealizowania filmu „Ściana", lider zespołu Roger Waters zaznaczał, że ani on, ani jego koledzy nie pojawią się na ekranie. W tej grupie jedyną osobą, która naprawdę zadomowiła się w wyobraźni tłumów, pozostał Syd Barrett, postać enigmatyczna, przed laty duszą zespołu, siła sprawcza jego pierwszych eksperymentów. Barrett dawno opuścił Pink Floyd, zniknął z rockowej sceny po nieudanej próbie powrotu z nową grupą Stars. Po premierze „Ściany" dwaj reporterzy francuscy postanowili go odszukać. Okazało się jednak, że legenda przerosła rzeczywistość, a pod nazwiskiem Barrett kryje się dziś przeciętny, może odrobinę ekscentryczny prowincjusz bez większych ambicji i zdolności. Ani demon, ani Bóg. ■

Nie chciałam się pov

Spotkanie z JADWIGĄ JANKOWSKĄ-CIEŚLAK

Jest laureatką wielu nagród, ale najważniejszą z nich jest z pewnością „Złota Palma" w Cannes za kreację w węgierskim filmie Károly Makka „Inne spojrzenie".

● Spodziewałem się, że zobaczę Panią w roli najprawdziwszej gwiazdy – także w domu.

– Jest pan rozczarowany?

● Trochę. A propos Cannes: w jakiej sukni wystąpiła Pani na tym festiwalu?

– W pożyczonej od Małgorzaty Niemirskiej. Myślę, że była przepiękna i efektowna. Kiedy później pokazywałam zdjęcia, wszyscy byli zdziwieni, że i ja mogę nosić takie suknie.

● Jak się Pani czuła schodząc w tej pożyczonej sukni po słynnych, festiwalowych schodach?

– Czułam się potwornie. Trema. Ponadto to jednak straszna wysokość i odległość. Myślałam, że się przewrócę, ale na szczęście schodziłam pod rękę z reżyserem Károly Makkiem. Pewnie sama bym nie zeszła. W sumie to ogromne przeżycie, tym bardziej, że zdarza się raz w życiu.

● Czy otrzymała Pani jakieś propozycje filmowe?

● Nieciekawe.

● Przyjęła je Pani?

● Nie chciałabym zdradzać, bo mam pecha i kiedy coś głośno planuję, to zwykle nie dochodzi do realizacji. Dwie propozycje są interesujące i może dojdą do skutku.

● Ilu wywiadów Pani udzieliła?

● Niezliczoną ilość.

● O co najczęściej pytali Panią zachodni dziennikarze?

– O sytuację w Polsce i czy nie byłoby dla mnie lepiej, gdybym została na Zachodzie.

● Co im na to Pani odpowiadała?

– Że w najbliższej przyszłości udzielę im wyjaśnień.

● A dziennikarze?

– Nie dawali się tak łatwo zbyć, ale doszli do wniosku, że trzeba mi dać spokój. Chciałam dodać, że w Cannes reprezentowałam Hungarofilm i byłam przedstawicielką całego obozu socjalistycznego.

● Czy wierzy Pani w sukces polskiej aktorki na zachodnim rynku?

– Wierzę, po przykładzie Krystyny Jandy. Jestem zachwycona, że jej się powiodło. Sądzę, że nasi aktorzy powinni szerzej przenikać w świat.

● A Pani?

– Trochę wiedzą o mnie na Zachodzie, zrobiłam tam trzy filmy. Zmiana języka i otoczenia dobrze wpływa na moją psychikę.

● U nas nigdy nie było Pani za dużo, jakoś się Pani dozowała. Czym to było spowodowane?

– Głównie zdrowiem. Przede wszystkim psychicznym.

● Pierwszą rolę w filmie zaproponował Pani Janusz Morgenstern, kiedy zaczynał „Kolumbów". Spotkał się z odmową.

– No tak, bo miałam inne plany życiowe. Musiałabym wziąć urlop dziekański, byłam wtedy na drugim roku PWST. Może by przyszły następne filmy, wtedy moja przyszłość aż do dyplomu aktorskiego wciąż by się oddalała. Chciałam skończyć studia w normalnym trybie. Miałam 18 lat, niewiele umiałam i bardziej fascynowało mnie życie akademickie niż filmowe.

● Wszyscy zachwycali się Pani debiutem, rolą Magdy w filmie „Trzeba zabić tę miłość", ale w swoim pierwszym wywiadzie Pani powiedziała: „Nie lubię tej postaci. Nie lubię siebie w tej roli. Nie chciałam się z nią identyfikować wewnętrznie. Nie przeceniam mojego udziału w tym filmie" – i jeszcze kilka podobnych zdań na „nie"... A jednak w polskim filmie zaistniała Pani właśnie dzięki tej roli.

– Przypuszczam, że teraz moje zdanie na ten temat nie zmieniłoby się, choć oglądałam się na ekranie z przyjemnością, może dlatego, że byłam o wiele młodsza. Miałam wtedy zaletę, z której nie zdawałam sobie sprawy – prawdę wewnętrzną, jakiś ładunek wiary w swoją siłę i młodzieńczy żar. Było to widoczne w tym filmie. Wówczas mnie to raziło jako wynik niedostatku warsztatu. Teraz uważam to za dar od Boga, charakterystyczny dla wieku. Dar, który należy chronić.

● Wtedy, a był rok 1972, nazwała Pani pracę aktora w filmie „na pół świadomą", „zdalnie kierowaną". Jak nazwie ją Pani po 11 latach pracy?

– Cytowałam kogoś, może kogoś mądrego, może nie zdawałam sobie sprawy, co to jest praca w kinie. Pamiętam ingerencję reżyserów w pracę aktora i uzależniony od niej ostateczny rezultat. Kiedy aktor nie bierze w tej pracy udziału, zostaje odsunięty, jego praca jest na pół świadoma. Człowiek daje się prowadzić, ale myślę, że posiadam tak dużą dozę samokontroli, że to, co robię na planie, jest świadome od początku do końca. Czasami aż za bardzo. Po filmie „Trzeba zabić tę miłość" otrzymałam bardzo wiele propozycji. Zaczęłam być wybredna i wydawało mi się, że przyjmuję tylko najlepsze oferty. Okazało się, że nie były najlepsze. Kilka przeoczyłam, kilku ludzi obraziłam, ale nie chciałam wciąż powielać postaci Magdy. Przecież łatwo jest odrywać kupony od tego, co się zrobiło, tylko że drepcze się wtedy w miejscu i poza pseudopopularnością niczego się nie osiąga. Chciałam wciąż iść do przodu, choć nie wiem, co to znaczy. Rzadko występowałam, grałam jedną rolę na pięć lat. Nie zarobiłam pieniędzy, nie urządziłam się, ale nie wypaliłam się, posiadam w za-

Materiał na dobry film

„Pani Bovary to ja" Zbigniewa Kamińskiego

wielać...

nadrzu jakąś niewiadomą, która w przyszłości będzie mi dawała satysfakcję. Miałam tylko szczęście pracować z dobrymi reżyserami.

● Którą z ról zalicza Pani do swoich osiągnięć aktorskich?.

– Lubiłam i cenię do dziś rolę z telewizyjnego spektaklu „Mój piękny dzień urodzin" o Krystynie Wituskiej. Nie wierzyłam w powodzenie tego przedsięwzięcia, ale po obejrzeniu – zaakceptowałam. Myślę, że coś mi się udało. Cenię też dwie role teatralne: tytułową „Matkę" z dyplomu oraz Violę i Sebastiana z „Wieczoru trzech króli". Do osiągnięć zaliczam też ostatnią rolę, dziennikarkę Ewę z węgierskiego filmu „Inne spojrzenie", gdzie po raz pierwszy patrzę bez bólu na siebie.

● Na początku reżyserzy eksponowali głównie Pani nowoczesną urodę i takiż sposób bycia przed kamerą. Czego Pani szuka w swoich bohaterkach filmowych?

– Pierwsze moje role, w „Ostatnim liściu", „Dziewczynie i gołębiach", mogłaby zagrać każda aktorka, ja w nich nic specjalnego nie znalazłam. Propozycja roli w filmie „Sam na sam" wydawała mi się wspaniała, ale powstał melodramat, który nie dorósł do naszych oczekiwań. To było ładne, kolorowe, wzruszające, nie sięgające jednak możliwości tego gatunku. Ładny okres w moim życiu, pracę ze wspa-

ciąg dalszy na str. 20

Melodramat
Z Piotrem Fronczewskim w filmie „Sam na sam" Andrzeja Kostenki

Fot. R. Pajchel-

Zdarza się w życiu...
Z Grażyną Szapołowską w filmie „Inne spojrzenie" Károly Makka

Młodzieńczy żar **Z Andrzejem Malcem w „Trzeba zabić tę miłość" Janusza Morgensterna**

niałą ekipą wspominam z dużym sentymentem. „Pani Bovary to ja" była wielką pomyłką. Materiał na dobry film, ale na tym się skończyło. Wyszło coś tak pretensjonalnego i niedobrego, jak rzadko w polskim filmie.

● **Mimo to dalej grała Pani role, które nie dawały satysfakcji...**

– Grałam. W trakcie roboty okazywały się pomyłkami, ale w scenariuszach były ciekawe. Nikt nie jest w stanie przewidzieć, co okaże się dobre, a co złe. Popełnia się dużo omyłek, ja ich popełniłam mnóstwo.

● **Czy to znaczy, że towarzyszy Pani uczucie niedosytu, rozczarowania, że coś przebiegało nie tak, jak powinno?**

– Tak, mam je w sobie.

● **Zawsze chciała Pani mieć margines dla spraw osobistych. Czy to się powiodło?**

– Tak. Córka Zosia ma 10 lat, syn Jakub 3 lata. Ale nie jestem żoną Bronisława Cieślaka, który sam to wyraźnie zdementował w TV. Wyszło to nawet tak, że poczułam się dotknięta, ale to chyba niezręczność innego dziennikarza, który rozmawiał z por. Borewiczem-Cieślakiem na tematy rodzinne. Moim mężem jest Piotr Cieślak – reżyser z warszawskiego Teatru Powszechnego.

● **Czas nie stoi w miejscu, szczególnie dla aktorki.**

– I bardzo dobrze. Cieszę się z tego powodu.

● **W tym zawodzie nie może być mowy o sukcesach spóźnionych.**

– Prawda. Nie wiem, czy je miałam. Myślę, że jak będę stara, to o tym opowiem.

● **Tu tak jak w sporcie – liczą się zwycięstwa.**

– Nic podobnego, aktorstwo w Polsce nie ma nic wspólnego ze sportem.

● **A z czym?**

– Z kamieniarstwem.

● **Swoim postaciom filmowym przekazuje Pani cząstkę własnej osobowości, czy może całą siebie?**

– Cząstkę. Udawajmy, że tak jest.

● **Czy tak jest w filmie „Inne spojrzenie"?**

– Reżyser Károly Makk przygotował scenariusz z myślą o Cannes. Pracuje dwadzieścia lat w tym fachu, zawsze tylko ocierając się o zwycięstwo. Skompletował znakomitą obsadę, zangażował świetnego operatora, ale nie mógł na Węgrzech znaleźć odpowiedniej aktorki w średnim wieku do głównej roli. Polscy aktorzy mają tam dobrą renomę. W międzyczasie Makk znalazł Grażynę Szapołowską. Ja wydawałam mu się początkowo za młoda. Długo nie dawał odpowiedzi. Do pierwszego dnia zdjęciowego nie był ostatecznie zdecydowany. W sumie reżyser niewiele o nas wiedział, jednak zaryzykował. „Złotą Palmę", o której marzył, zdobyłam ja. Praca była bardzo ciężka, wymagania ogromne, reżyser pracował na arcydzieło. Lubię taką pracę. Trwała pół roku. W kraju wydarzenia polityczne, a my odcięte od rodzin. Praca wydawała się nam katorgą. Filmowcy węgierscy mają jedną wadę: nie cenią czasu, liczy się dla nich tylko efekt. Rola, jaką otrzymałam, zdarza się raz w życiu.

● **Zagrała Pani kobietę bez szans na uzyskanie satysfakcji w zawodzie i w sferze uczuć. Czy Pani rozumiała Ewę, czy też była ona w swej tragedii zupełnie Pani obca?**

– Wydawało mi się, że ją rozumiem, ale wcale nie jestem tego pewna, bo do pełnego zrozumienia trzeba byłoby to wszystko przeżyć, a ja takich sytuacji nie przeżywałam.

● **Nie było to Pani pierwsze spotkanie z zagranicznym filmem?**

– Nie, ale pierwsze z inną kinematografią socjalistyczną. W RFN grałam u Edwarda Żebrowskiego w „Miłosierdziu płatnym z góry" obok Elisabeth Bergner, wielkiej gwiazdy tego kina, większej od Marleny Dietrich. Spotkanie z nią na planie było fascynujące. Moje zadanie aktorskie nie było trudne. Grałam w języku niemieckim. Film „Wyjście nr 7" produkcji holendersko-belgijskiej to niepowodzenie, plama na moim życiorysie. Grałam zbłazowaną emigrantkę prowadzącą butik. Była to główna rola kobieca, z uzyskanego honorarium żyłam w kraju dwa lata. Pracowałam tam tylko trzy tygodnie.

● **W kraju Pani popularność wzrosła po roli „Mgiełki" w serialu TV „Jan Serce". Lubi Pani tę postać?**

– Miałam tylko dwa dni zdjęciowe i nie zdążyłam się do niej przyzwyczaić.

● **Co obecnie gra Pani w filmie?**

– Nic, w telewizji też nic. W teatrze gram Judytę w „Księdzu Marku" i Żonę w „Koriolanie".

● **„Jeśli już nastąpi próg moich możliwości, chciałabym po prostu umieć odejść". Tak mówiła Pani po debiucie w filmie. Na jakim etapie jest Pani obecnie?**

– Nie wiem.

● **Z natury jest Pani optymistką?**

– Wyłącznie!

Rozmawiał
BOHDAN
GADOMSKI

Poczet klubów polskich

Od kilku tygodni prezentujemy Czytelnikom dorobek niektórych Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Sezon 1982/83 dobiega końca i większość klubów zawiesza działalność na czas wakacji. I my zawieszamy ten cykl do jesieni. Na zakończenie

KLUBOWI WYDAWCY

Wiele było w minionym sezonie interesujących seminariów, przeglądów i mini-festiwali klubowych; o najciekawszych informowaliśmy Czytelników na bieżąco. Mniej natomiast uwagi poświęciliśmy jeszcze jednej z dziedzin pracy klubowej: wydawnictwom.

Publikacje DKF-ów są często jedynym źródłem informacji o aktualnych zagadnieniach filmu, realizatorach polskich i zagranicznych, filmach interesujących kluby.

Choć sezon był trudny, zebraliśmy wiele publikacji świadczących o wysokim poziomie autorów i sprawności wydawców. Nie tylko tak zasłużonych, jak warszawski „Kwant", którego broszury poświęcone filmowemu dorobkowi Marka Hłaski czy nowemu filmowi węgierskiemu warto mieć pod ręką, czy też krakowskie Studenckie Centrum Filmowe „Rotunda", któremu udało się utrzymać i rozwinąć w niemal regularny kwartalnik czasopismo „Powiększenie", mające zadatki na poważne pismo teoretyczne.

Także z zupełnie małych ośrodków otrzymujemy od czasu do czasu publikacje, budzące uznanie dla ambicji i sprawności działania klubów. Dwie z nich były wyjątkowo interesujące. Wprawdzie ich wydawcy do „małych" i „nieznanych" nie należą, ale też poziom tych wydawnictw wybiega ponad przeciętną.

Znany krakowski DKF „Kinematograf" zorganizował z okazji swego 10-lecia sesję filmową „Prawda i legenda Dzikiego Zachodu", obdarzając jej uczestników piękną książeczką z tekstami na ten właśnie temat, ilustrowaną doskonałymi reprodukcjami amerykańskich obrazów o tematyce „westernowej". To chyba dowód, że dla klubowych entuzjastów w zasadzie nie ma rzeczy niemożliwych. Program ten opracowali Maciej Mrożkowski i Leszek Sosnowski.

Nakładem Łódzkiego Domu Kultury wydana została z okazji DKF-owskiej sesji poświęconej Wojciechowi Wiszniewskiemu broszura Macieja Łukowskiego „Wojciech Wiszniewski – zapis faktów podstawowych". O ile wiem, jest to pierwsza publikacja monograficzna o tym wybitnym artyście. Napisał ją człowiek znający Wiszniewskiego doskonale, jeden z nielicznych, którzy realnie mu pomogli w ciernistej drodze do zawodu reżyserskiego. Czuje się to w tekście tej niewielkiej pracy, pełnej nieznanych nikomu informacji i wyważonych ocen. Wydana w zaledwie 250 egz. książeczka Łukowskiego zasługuje na jak najszybszy przedruk, bowiem filmy Wiszniewskiego wciąż krążą i krążyć będą nadal po klubach.

Mam nadzieję, że wydawcy klubowi, których tu pominąłem, nie obrazą się, ale szybko zapakują w koperty opublikowane przez siebie broszury, programy i przyślą je do mojej kolekcji. Któż nas bowiem pochwali, jeśli nie będziemy chwalić się sami? Zrewanżuję się na jesieni.

OSKAR
SOBAŃSKI

Ben Kingsley jako młody Gandhi

Gandhi

W Republice Południowej Afryki uroczysta premiera obsypanego „Oscarami" filmu odbyła się w Johannesburgu w kinie tylko dla białych. Na cele dobroczynne. Część akcji filmu rozgrywa się właśnie w Południowej Afryce, a kluczowy epizod ukazuje wydarzenie z września 1906 roku, kiedy hinduski prawnik z dyplomem świetnego uniwersytetu angielskiego w kieszeni został wyrzucony z pociągu, ponieważ zajmował miejsce w przedziale pierwszej klasy – tylko dla białych. Prawnik ten nazywał się Mohandas Karamchand Gandhi i był to gorzki początek jego edukacji politycznej. Przez kilkanaście lat prowadził potem w tym kraju walkę o prawa dla hinduskich emigrantów, założył *ashram* – komunę opartą na zasadach równości i sformułował słynne hasło *satjagrahy*. Zrodziło je doświadczenie: zagrożeni szarżą konnej policji demonstranci kładli się po prostu na ziemi. Nie opierali się, ale też nie cofali ani o krok. To nie był „bierny opór". W koncepcji Gandhiego *satjagraha* wymaga czynnego przeciwstawiania się niesprawiedliwości i złu; czynnego, lecz bez użycia gwałtu.

Skandal z premierą w RPA udowadnia, że „Gandhi" nie jest bynajmniej obrazem historycznym. Daleko jeszcze do spełnienia ideałów Mahatmy. W państwie *apertheidu* powiada się, że Gandhi nie walczył o prawa ludności murzyńskiej, a film idealizuje rzeczywistość. Na wszelki wypadek tylko w trzech ośrodkach w kraju go oglądać kolorowym; zbyt jest niebezpieczny.

O tym, że życie i działalność Gandhiego to temat kontrowersyjny, Richard Attenborough przekonał się jeszcze przed dwudziestu laty, kiedy po raz pierwszy wystąpił z projektem filmu. Pisaliśmy już kilkakrotnie o upartych wysiłkach brytyjskiego aktora i reżysera, które rozbijały się o mur nieufności i niechęci. A jednak zdołał doprowadzić do realizacji swej „świętej obsesji": 26 listopada 1980 roku hinduski kapłan pobłogosławił kamerę Panavision i reżyser w tradycyjnym wieńcu z kwiatów na szyi dał znak rozpoczęcia zdjęć. Kosztowną produkcję zaryzykowały dwie nowe, energiczne firmy brytyjskie, pomocy finansowej udzielił także rząd Indii. Ustąpili nawet hinduscy ekstremiści, protestujący przeciwko ukazaniu na ekranie przywódcy narodowego w aurze świętości. Przekonał ich ostatecznie wybór na odtwórcę głównej roli aktora, który jest półkrwi Hindusem z muzułmańskiej rodziny pochodzącej z prowincji Gujurat, gdzie urodził się Gandhi. Wybór okazał się ze wszech miar trafiony. Ben Kingsley stworzył postać nie tylko przykuwającą uwagę, ale obdarzoną najprawdziwszym charyzmatem. Trudno wątpić w wielkość tego człowieka, który nie ukrywa swoich słabości i u którego patos sąsiaduje z humorem i ironią. Zmienia się fizycznie – film jest kroniką życia Gandhiego od roku 1906 po śmierć z ręki zamachowca w roku 1948 – ale jest to wciąż ta sama osobowość, ta sama błyskotliwa, chłodna inteligencja, która wymaga od widza aktywnego stosunku do przedstawianych wydarzeń. Zadziwiająca kreacja. I to w filmie epickim, z samej definicji pełnym scen widowiskowych, spychających jednostkę na dalszy plan.

Pierwsze sceny to zabójstwo Gandhiego i nieprzeliczone tłumy towarzyszące kondukt owi pogrzebowemu. Potem zaczynają się retrospekcje o precyzyjnej, jasnej narracji, zbudowane wokół najbardziej znaczących epizodów, należących dziś do historii. Po zwycięskim wymuszeniu zmian prawnych na korzyść hinduskich emigrantów w Południowej Afryce Gandhi powraca w roku 1914 do ojczyzny. Nie jest już nieskazitelnie eleganckim Europejczykiem: z pokładu statku schodzi w stroju narodowym, w turbanie. Zaczyna się bodaj najpiękniejsza sekwencja filmu – podróż po Indiach, pociągiem, wśród zmieniającego się krajobrazu, pełna spotkań z ludźmi i konfliktów z brytyjską policją, nieświadomą jeszcze, z kim ma do czynienia. Tymczasem Gandhi miał już ukształtowany program stopniowego usamodzielniania kraju i głębokich reform społecznych, który uczynił go jednym z przywódców Indyjskiego Kongresu Narodowego. Płynnie zmieniające się epizody pozwalają skupić uwagę na ludziach dojrzewających politycznie u jego boku. Jest wśród nich młody Jawaharlal Nehru (Roshan Seth), ale wyraziście rysuje się także sylwetka przeciwnika politycznego Sardara Patela (Saeed Jaffrey). Narrację zatrzymuje gwałtownie scena krwawej masakry w Armitsarze w roku 1919, sfilmowana z chłodnym, beznamiętnym obiektywizmem. Pod salwami żołnierzy dowodzonych przez generała Dyera (Edward Fox) zginęło wówczas kilkuset ludzi, wśród nich kobiety i dzieci, ponad tysiąc zostało rannych.

Jak ukazać na ekranie życie człowieka wtopione w wydarzenia, które wstrząsały dziejami wielomilionowego narodu? Attenborough nawiązuje wyraźnie do przemyślanego stylu filmów Davida Leana, rezygnując z barwnego, ale powierzchownego freskU. W pierwszej części motorem akcji jest sam Gandhi i nacisk zostaje położony na jego wewnętrzną przemianę. Działania, jakie podejmuje, wydają się utopijne, ale w konkretnych warunkach nabierają znaczenia symbolicznego. Okazuje się, że Gandhi nie gubił nigdy wyczucia politycznego realizmu. I ten właśnie aspekt wydobyty zostaje w filmie przy pomocy zabiegu, który nazwać należałoby przechodzeniem od wymiaru „prywatnego" do historycznego obiektywizmu. Służą temu postaci obserwatorów z zewnątrz: jednym z nich jest amerykański korespondent Walker, grany przez Martina Sheena. To jego spojrzenie zza kamery wprowadza stopniowo inną perspektywę w epizodzie pieszej wędrówki na wybrzeże, gdzie Gandhi własnymi rękami zaczyna wytwarzać sól, aby przełamać monopol brytyjski. Podchwycona przez masy inicjatywa przekształca się w walkę całego narodu i osoba świadka z zewnątrz – wszechdobylskiego reportera – pozwala uświadomić sobie jej rozmiary oraz dramatyczną zaciekłość. Chwyt z pozoru prosty. Dzięki temu jednak Attenborough nasyca epicką formułę tonem osobistego zaangażowania.

Znacznie trudniejsze zadanie stanęło przed reżyserem w drugiej części. Gandhi jest już osobowością w pełni ukształtowaną, starym człowiekiem, który w dobrowolnym odosobnieniu wprowadza w życie zasady etyczne swej filozofii. Jest ich trzy: *ahinsa* – niewyrządzanie zła, *satji* – życie w prawdzie i *brahmaczarja* – asceza. Idee trudno jednak przełożyć na język obrazów. Dynamiczny rytm filmu z konieczności ulega osłabieniu, zaczyna się zarysowywać niebezpieczny podział na wielkie sceny masowe i kameralne, prowadzące akcję. Te ostatnie nie pozbawione są zresztą tonu ujmującej intymności. Gandhi i jego żona, wierna towarzyszka walki, odtwarzają przed Walkerem ceremonię zaślubin, która połączyła ich, kiedy mieli po 14 lat. Gandhi pochylony nad kołowrotkiem (do końca nie zrezygnował z programowej samowystarczalności) rozmawia z Margaret Bourke-White (Candice Bergen) w sielskiej scenerii *ashramu*. Nie jest to jednak oaza pokoju. Tu także dobiegają echa historii. Indie są już niepodległe, zrzuciły panowanie Anglików, wybuchły jednak nowe, nieprzewidziane konflikty. Gwałtowne starcia na tle religijnym powodują rozpad państwa na hinduistyczne Indie i muzułmański Pakistan. Odpowiedzią Gandhiego na gwałt były głodówki. Jego autorytet moralny sprawił, że ofiara czyniona z własnego życia nie pozostała bez odpowiedzi. Ale nie wystarczyło tego do urzeczywistnienia idei Indii laickich, tolerancyjnych i zjednoczonych.

Druga część filmu zawdzięcza artystyczną jednolitość przede wszystkim kreacji aktora. Sama obecność Bena Kingsleya na ekranie, jego bystre spojrzenie i sugestia nieustannej, krytycznej autorefleksji budują emocjonalny pomost między mniej lub bardziej oderwanymi epizodami. I jak muzyczna koda, w finale powraca sceny zamachu, tym razem jednak filmowane z nieco innego punktu widzenia. Nie są świadectwem klęski. Śmierć Gandhiego to jeszcze jedna ofiara, której znaczenie polega na wskazaniu drogi. Postawił przed swym narodem zadania, które go przerosły. Czy o tym myśli milczący rzesza zgromadzona przed płonącym stosem z ciałem Mahatmy? O świcie jego prochy rozrzucone zostaną z pokładu statku, rozwieje je wiatr i pochłonie woda. Niepotrzebnie staje się podsumowanie. W tym zakończeniu, które ogranicza się do rekonstrukcji faktów i pozbawione jest słów, film odzyskuje szlachetną czystość wielkiego eposu.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

GANDHI, reż. Richard Attenborough, Anglia

PORTRET NA ŻYCZENIE

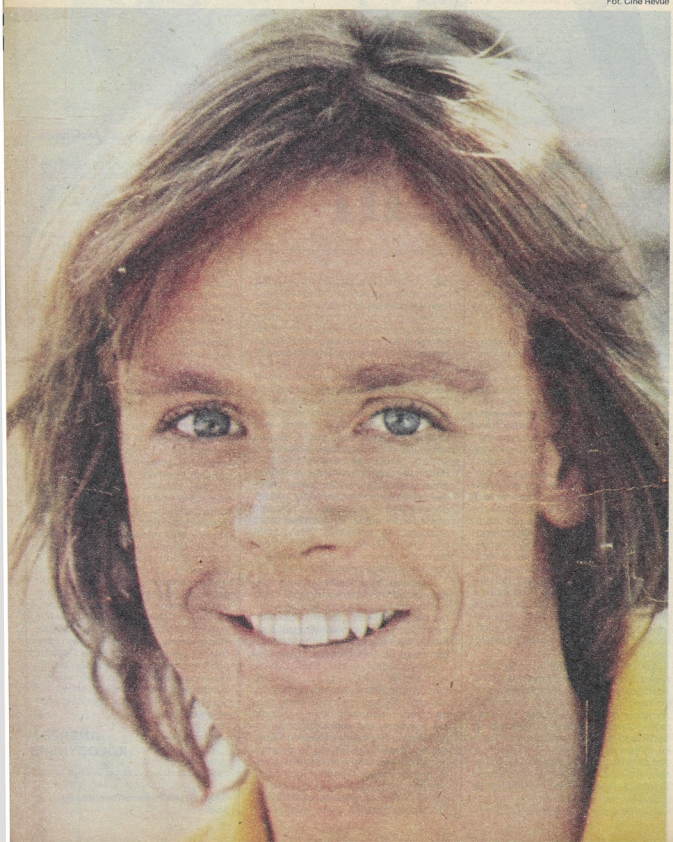
Trochę zaskakują nas listy Czytelników proszących o powtórzenie w „Portrecie" sylwetek aktorskich, którym poświęciliśmy już znacznie więcej miejsca w cyklu „Z albumu". Nie możemy dublować materiałów i pisać w kółko o tych samych aktorach – lista życzeń daleka jest jeszcze od wyczerpania. Argument, że ktoś nie zdołał kupić odpowiedniego numeru, nie jest przekonywający, bo co na to powie 150 tysięcy nabywców naszego tygodnika? Przy okazji adres, pod który można pisać do Marka Hamilla: William Morris Agency, 151 El Camino Drive, Beverly Hills, Cal. 90212, USA.

Mark HAMILL

Z mędrcem Yodą w filmie „Imperium kontratakuje".

Ile lat ma Luke Skywalker w „Imperium kontratakuje"? Jest oczywiście starszy niż w „Gwiezdnych wojnach", ale chyba młodszy od swego wykonawcy. Mark Hamill urodził się bowiem 25 września 1951 roku w Oakland w Kalifornii. Podobno ludzie spod znaku Wagi długo zachowują młodzieńczy wygląd, zapewne dlatego, że nie ulegają łatwo stresom. Jako dziewiętnastoletni adept zawodu aktorskiego debiutował na ekranie telewizyjnym w serialu „Szpital powszechny", który zajął mu dziesięć miesięcy. I pozostał już w TV. Zagrał młodego poetę w jednym z epizodów serialu „The Billy Cosby Show", wystąpił potem w telefilmach „Pokój 222" i „Wychowawca" (1970). Sprawny fizycznie, był poszukiwanym aktorem w sensacyjnych serialach, wymagających ruchu, bójek i umiejętności strzelania (m.in. „Cannon", „Owen Marshall"). Reżyser Richard Donner powierzył mu odpowiedzialną rolę w społecznym filmie telewizyjnym „Sarah T. – portret młodocianej alkoholiczki" (1975), Bois Sagal w „Mallorym" (1975), James Goldstone w „Eryku" (1975). Trzy duże role na małym ekranie sprawiły, że Mark Hamill stał się gwiazdą. A właśnie wówczas George Lucas poszukiwał wykonawcy roli Luke Skywalkera... „Mark wniósł na ekran świeżość, młodzieńczą czystość spojrzenia i charakteru. Trudno byłoby sobie wymarzyć lepszego Luke'a!" – powiedział reżyser. Realizacja „Gwiezdnych wojen" zajęła dwa lata. Młody aktor poczuł się przygnieciony falą powodzenia, które wykroczyło daleko poza granice Stanów Zjednoczonych. Oznaczało to bowiem zamknięcie w jednej roli, bez możliwości artystycznego rozwoju. Korzystając z przerwy zagrał kolejno w filmach telewizyjnych „Miasto" Harveya Harta, „Osemka wystarczy" Williama Blinna oraz w „Corvette" Matthew Robbinsona dla dużego ekranu. To był plon roku 1977 – wkrótce już jednak rozpoczęły się zdjęcia do „Imperium kontratakuje". Realizacja była wyczerpująca, szczególne trudności sprawiała scena finałowego pojedynku z Darthem Vaderem. Tym razem nie było już odpoczynku. Mark Hamill wraz ze swymi partnerami – Carrie Fisher i Harrisonem Fordem – przystąpił w Anglii, w studio zamkniętym przed wścibskimi dziennikarzami, do pracy nad ostatnią częścią „środkowej trylogii" gwiezdnej sagi. Film „Powrót Jedi" wszedł niedawno na ekrany amerykańskie, wkrótce znajdzie się w Europie. Aktor twierdzi, że jest to jego pożegnanie z postacią Luke'a. Ma inne plany. George Lucas też nie jest pewien, czy należy zaczynać kolejną trylogię. Jeśli tak, to z pewnością pierwszą, której bohaterem będzie ojciec Luke'a. A tę rolę zagrać musi już inny aktor.

Fot. Ciné Revue



Jako Luke Skywalker Fot. Première

Listy do redakcji

MYŚLIWYCH JEST WIĘCEJ

Wyświetlana obecnie „Austeria" Jerzego Kawalerowicza przywodzi na pamięć znakomite „Sanatorium pod Klepsydrą" Wojciecha J. Hasa. Filmy te ukazują (jakże odmiennie) środowisko żydowskie. Kawalerowicz odwołuje się do wydarzeń, które mogły zaistnieć naprawdę, natomiast Has wyłącznie do własnej wyobraźni. Stworzył dzieło niepowtarzalne, a zarazem bardzo intrygujące. Trzeba jednak pamiętać, że i pierwowzór literacki filmu Hasa, a mianowicie proza Brunona Schulza, jest równie doskonała, jak sam film. „Sanatorium pod Klepsydrą" widziałem w telewizji (niestety w wersji czarno-białej). Decyzję pokazania tego filmu telewidzom uważam za chybioną. W trakcie emisji ogromnie żałowałem, że nie znajduję się w kinie. „Sanatorium..." do wyświetlania w telewizji nie nadaje się choćby z tego powodu, że scenografia wprost rozsadzała pudło telewizora.

Przez następny rok chciałem ten film upolować w kinie, lecz niestety: albo ze mnie bardzo kiepski myśliwy, albo zwierzyna bardzo jest przebiegła i umiejętnie unika obcowania ze mną. Pragnąłbym więc zaapelować do PDF o ponowne wprowadzenie „Sanatorium pod Klepsydrą" na ekrany (przynajmniej do kin studyjnych i DKF-ów), ponieważ uważam, że takich jak ja „myśliwych" jest więcej. Jeszcze w tym roku na wejść na ekrany najnowszy film Hasa „Nieciekawa historia". Nadarza się więc świetna okazja, by po dziesięcioletniej przerwie „Sanatorium..." znów cieszyło oczy miłośników dobrego polskiego filmu. Przeglądając „Filmowy Serwis Prasowy" (nr 7/8 z tego roku) zauważyłem informację, że film ten „na specjalne życzenie organizatorów" pokazany był na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fantastycznych w Madrycie. Wyjątkowy to przypadek, aby polski film w dziesięć lat po premierze nadal budził zainteresowanie na świecie. Chyba lepszej rekomendacji nie potrzeba.

GRZEGORZ UMIŃSKI (Tomaszów Lubelski)

SZTUKA DLA SZTUKI?

Chcę poruszyć problem, który mnie osobiście bardzo interesuje. Otóż marzy mi się, aby przed każdym filmem w kinie był wyświetlany dodatek w formie krótkometrażowego filmu dokumentalnego. Czytając „Film" wnioskuję, że powstaje wiele ciekawych filmów dokumentalnych. Szkoda, aby była to „sztuka dla sztuki", należy przedstawiać te filmy szerokiej publiczności. Odkąd zacząłem chodzić do kina (mam 21 lat), nie przypomnam sobie dokumentalnych dodatków, co najwyżej animowane, a i te sporadycznie. Wątpię, czy ktokolwiek jest zainteresowany szerokim rozpowszechnianiem dokumentu. Pozwoliłem sobie zasygnalizować ten problem, choć wiem, że w kwestii rozpowszechniania „Film" niewiele chyba może zdziałać.

MAREK KULIBERDA (Piekary Śląskie)

POMAGAMY SOBIE

Paulina Tarnawska, emerytowana nauczycielka z Warszawy, której anons drukowaliśmy swego czasu, pisze:

Serdecznie dziękuję miłym czytelnikom, którzy przysłali oferty. Było ich 95. Cieszy mnie ogromne zainteresowanie wśród młodzieży. Przepraszam tych, którym sprawiłam zawód. Nie z mojej winy – roczniki były pojedyncze. Radzę zainteresowanym przysyłać znaczki na odpowiedź, ułatwi to korespondencję.

Wojciech Zając (Os. Bohaterów Września bl. 61 m 44, 31–621 Kraków – Nowa Huta) odstąpi „Film" z lat: 1979 (nr 51–52), 1980 (1–13, 15–33, 35, 36), 1981 (2–7, 15, 16, 18, 21, 25–28, 30, 33–45, 49), 1982 (2, 4, 10, 14), 1983 (3).

Artur Sidorczuk (Utrówka, 21–360 Dołha) poszukuje numeru 2 „Filmu" z 1979 r. oraz numerów 21 i 29 z 1980 r.

Izabela Gzyra (ul. Opinogórska 1 m. 12, 04–039 Warszawa) poszukuje numerów 1–50 „Filmu" z 1981 r. i 1–13 z 1982 r.

Elżbieta Rejzowicz (27–621 Jakubowice 37A, woj. tarnobrzeskie) poszukuje egzemplarzy „Filmu" z roku 1982 (1–3, 6–8, 10, 13, 37, 40) i 1983 (1, 2).

Sławomir Orlon (Załom 9 – Wieś, 70–895 Szczecin) poszukuje numerów 1–22, 24, 26–29, 31, 34–36 „Filmu" z 1982 r.

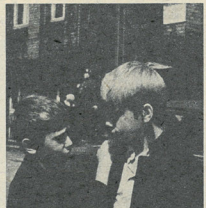
Katarzyna Kufel (ul. Leszczyńska 29 m. 22, 43–300 Bielsko-Biała) poszukuje egzemplarzy „Filmu" z roku 1982 (1–8, 26, 30) i 1983 (1, 2).

Numeru 6 „Filmu" z bieżącego roku poszukują Marek Hanc (ul. Gródecka 44/18, 22–500 Hrubieszów) i Grzegorz Sosnowski (ul. Kościuszki 25, 67–400 Wschowa).

Elżbieta Jóźwiakowska (ul. Wasilewskiej 8 m. 50, 93–217 Łódź) poszukuje nr 24 „Filmu" z 1982 r., w zamian odstąpi nr 6 z 1983 r.

Beata Kozłowska (ul. Czerniakowska 48 m. 120, 00–717 Warszawa) poszukuje numerów 3 i 4 „Filmu" z bieżącego roku.

W KINACH



DO GÓRY NOGAMI

POLSKA, 1982

Reżyseria: STANISŁAW JĘDRYKA. Scenariusz: Jerzy Wolen. Zdjęcia: Mieczysław Jahoda Muzyka: Andrzej Korzyński. Scenografia: Zenon Różewicz. Kierownictwo produkcji: Wojciech Nowicki. Wykonawcy: Tomek Domański (Pawełek), Tomek Elsner (Karol), Jurek Kocur (Gerard), Robert Chrzanowski (Hubert), Sławek Hajduk (Alojz), Wojtek Pałka (Erwin), Bożena Adamek (Simpson), Michał Juszczakiewicz (Edzio-puzonista), Bożena Dykiel (matka Gerarda), Marta Straszna (Heblowa), Elżbieta Gorzycka, (matka Karola), Ewa Ziętek (matka Alojza), Wiesław Wójcik (ojciec Gerarda), Jerzy Siwy (Hebel), Leszek Piskorz (ojciec Karola), Adam Bauman (ojciec Alojza), Barbara Bargiełowska (Żydówka), Iwona Świętochowska (Helka), Ewa Żylanka (matka Edzia), i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Silesia". Barwny.

Wizja przedwojennych ubogich miasteczek Śląska i grupy dzieci ogarniętych futbolową pasją. Ostatnie miesiące przed wojną i brutalne wkroczenie w świat dorosłych – już pod hitlerowską okupacją.

GRANICA MARZEŃ

ZSRR, 1982

Reżyseria: PAWEŁ LUBIMOW. Scenariusz: Aleksander Mindadze. Zdjęcia: Anatolij Griszko. Muzyka: Aleksander Żurbin. Wykonawcy: Marina Jakowlewa (Wiera), Aleksiej Lubimow (Aloszа), Olga Arosiewa (babcia), Tatiana Bondarienko i Witalij Maksimow (rodzice Aloszy), Tatiana Rudina (przyjaciółka Wiery), Władimir Szychow (narzeczony Wiery), Władimir Portnow (psycholog), Andriej Gałuszko (elektryk), Wasilij Fiodorow (milicjant) i inni. Produkcja: Centralna Wytwórnia Filmów dla Dzieci i Młodzieży im. Maksyma Gorkiego w Moskwie. Barwny, szerokoekranowy. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 77 min. Tytuł oryginalny: „Priedieł żełani".

Kameralny film rodzinny: bohaterką jest przedszkolanka, której liczna „rodzina" wychowanków przysparza wielu kłopotów, ale i pozwala lepiej poznać życie.

„FILM" magazyn ilustrowany. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45-53-25. RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Safjan, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. REDAGUJE ZESPÓŁ: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTER: Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. PRENUMERATA: kwartalna – 260,– półroczna – 520,– roczna – 1040,–; 1. instytucje i zakłady pracy: – w miastach wojewódzkich i miastach, w których znajdują się siedziby oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w tych oddziałach, w pozostałych miastach i na terenach wiejskich – w urzędach pocztowych lub u doręczycieli. 2. indywidualna: – osoby zamieszkałe na wsi i w miejscowościach gdzie nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli; – zamieszkali w miastach – siedzibach oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych właściwych dla miejsca zamieszkania, przy użyciu blankietu wpłaty, na rachunek bankowy Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw w Warszawie, ul. Towarowa 28, nr konta NBP XV Oddział w W-wie nr 1153-201045-139-11. Na to samo konto przekazywać należy należność za prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą, która jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych oraz o 100% dla instytucji i zakładów pracy. TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY NA KRAJ I ZAGRANICĘ W 1983 ROKU: od prenumeratorów indywidualnych zamieszkałych w miastach siedzibach oddziałów RSW – do 31 sierpnia na czwarty kwartał; – od instytucji i prenumeratorów zamieszkałych na wsi i w małych miastach – do 10 dnia miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY ZDEZAKTUALIZOWANYCH prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa, tel. 20-12-71. DRUK: Zakłady Wkię słodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: R. Pajchel, M. Piesiewicz, R. Rachwalski, J. Rubiś, T. Śrutkowski, Ciné Revue, Columbia, Filmové Studio Barrandov, Mafilm, Paris Match, P.D.F., Première, PRF „Zespoły Filmowe", Sight and Sound, Warner Bros, W.F.O., Wytw. im. Gorkiego, arch. Numer przekazano do drukarni 3.VI.1983. Zam. 746 M-55

Kinorama

FAKTY

W pobliżu Santiago de Cuba realizowane były zdjęcia do pierwszego filmu fabularnego kubańskiego dokumentalisty Santiago Alvareza. Film pod tytułem „Uciekinierzy z jaskini śmierci" opowiada o wydarzeniach, które rozegrały się w 1953 roku po ataku na koszary Moncada.

★

Yves Boisset, autor wyświetlanej obecnie na naszych ekranach „Policjantki", najbliższej zimy nakręci na Wyspach Karaibskich film „Barracuda". Tym razem wybrał sobie temat nie mający nic wspólnego z publicystyką. „Barracuda" to opowieść o przygodzie, miłości i egzotycznej przyrodzie. W głównych rolach Clio Goldsmith i Gérard Lanvin.

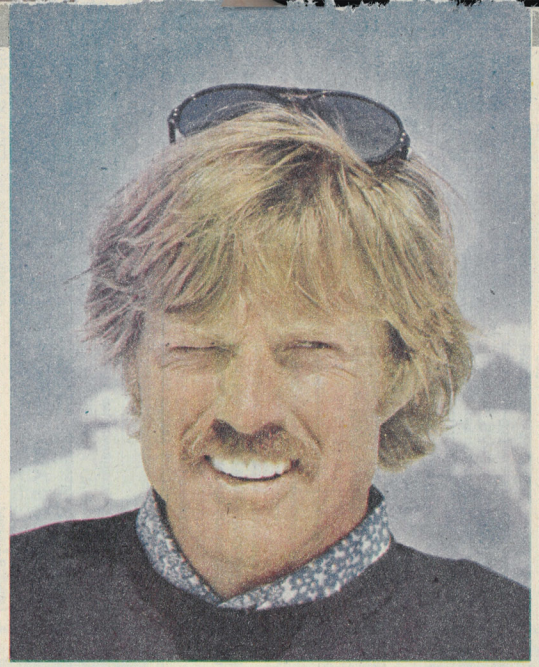
★

Jacques Demy, reżyser „Parasolek z Cherbourga", został dyrektorem regionalnego ośrodka produkcji filmowej w swoim rodzinnym mieście Nantes. Podobnym ośrodkiem na południu Francji kieruje René Allio, a w Nanterre – Patrice Chéreau. Francuskie ministerstwo kultury oznajmiło, że w najbliższych latach powstaną dwa kolejne tego typu ośrodki, stanowiące istotną pomoc dla reżyserów spoza Paryża.

★

Nathalie Baye (na zdjęciu) ma przed sobą dwie role kostiumowe: w „Kawalerach burzy" Gèrarda Vergeza według powieści Jeana Giono i w... westernie realizowanym przez Bertranda Tavernierа „Zaginiona siostra", w którym wystąpi, oczywiście, z winchesterem w ręku.

Fot. Ciné Revue



Fot. Ciné Revue

Robert Redford

wraca po dość długiej przerwie, na plan filmowy. Bohater „Trzech dni Kondora" wystąpi w lipcu w filmie Barry Levinsona „The Natural", stanowiącym adaptację powieści Bernarda Malamuda.

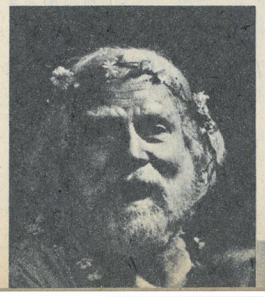
SPOTKANIA

Szekspirowski Olivier

Mało znany jest fakt, że telewizyjny debiut Laurence Oliviera miał miejsce już w roku 1938, kiedy nikt jeszcze nie przewidywał gwałtownego rozwoju XI Muzy. Wielki aktor grał wówczas Makbeta. Potem sam robił filmy szekspirowskie: „Henryk V", „Hamlet", „Ryszard III". Występował także w szekspirowskim repertuarze na scenie, ale Króla Lira zagrał tylko raz – w teatrze Old Vic, w roku 1946. Dziś powtórzył, a raczej stworzył na nowo tę kreację w telewizyjnym filmie Michaela Elliotta. Nie jest to zapis przedstawienia scenicznego, lecz oryginalny film, zrealizowany z rozmachem i nakładem kosztów przez Granada TV, prowadzoną, nawiasem mówiąc, przez szwagra Oliviera, Davida Plowrighta. *Kiedy ma się 39 lat* – mówi aktor o swym pierwszym „Królu Lirze" – *zapał i energia nie pozwalają przejmować się trudnościami roli. Z wiekiem przychodzi rozwaga. Mam lat 75 i nie jest mi łatwo znaleźć odpowiednią rolę. Król Lir? Wiem, że to brzmi nieco chełpliwie. Ale był to po prostu egoistyczny, skory do gniewu stary łotr – właśnie jak ja. Wymarzona rola dla mnie. Moja rodzina była tego samego zdania: nic dziwnego, że chce to grać, przecież ten okropny temperament to cały on!*

Laurence Olivier jako król Lir

Fot. Sight and Sound



Olivier narzeka na zdrowie, ranki pozostawiano więc na przygotowania techniczne i sceny z innymi aktorami. Obsada znakomita: Dorothy Tutin, Diana Rigg (zamiast Faye Dunaway, która zajęta jest kręceniem „Niedobrej pani") i Anna Calder-Marshall grają córki króla Lira, John Hurt jest Błaznem, Colin Blakely – Kentem. O godzinie 14,30 na plan wkraczał Olivier. Brodaty, pełen wigoru. Po zdjęciach przyznawał: *Muszę być nieszczęściem dla reżysera. Jak robić duble, skoro nigdy nie potrafię niczego powtórzyć w ten sam sposób?*

Koncepcja widowiska jest dość osobliwa. Uznano bowiem, że akcja powinna być umiejscowiona mniej więcej w roku 800. W tle – ofiarne kamienie Stonehenge. I tuniki, pozostałość po Rzymianach. W scenach burzy technicy tak obficie zlewali Oliviera wodą, że musiał się skarżyć: *Nie mogę otwierać oczu, a przecież właśnie w tych scenach widownia oczekuje ognistego wzroku!*

„Król Lir" zaprezentowany został w Anglii w programie wielkanocnym. Teraz rozpoczyna wędrówkę po ekranach świata. Jeśli jest to ostatnia rola Oliviera, trudno o piękniejsze uwieńczenie długiej kariery.

PREMIERY

Kolej na Wagnera

Rok Wagnerowski trwa. Stulecie śmierci wielkiego niemieckiego kompozytora, poety i teoretyka sztuki kino uczciło dziewięciogodzinnym filmem „Wagner" w reżyserii Brytyjczyka Tony Palmera i ze zdjęciami słynnego Vittorio Storaro (m.in. „Czas Apokalipsy"). Kino czy telewizja? Oryginalna wersja prezentowana jest na razie dla miłośników Wagnera w stolicach europejskich, ale do szerszego rozpowszechniania trafi prawdopodobnie film skrócony do pięciu godzin. A jeszcze bardziej prawdopodobne, że przejmie go telewizja w formie serialu strawnego dla wszystkich.

Zdjęcia do „Wagnera" kręcone były w Budapeszcie. Rolę główną gra Richard Burton, o którym mówi się, że jako świetny aktor szekspirowski potrafił przekazać całą niezwykłość charakteru kompozytora. Wagner uważał się za geniusza i służył przede wszystkim swojej sztuce. Niszczył ludzi, ale i wzbogacał ich duchowo. Bez skrupułów zagarniał pieniądze i żony swych najbardziej oddanych przyjaciół. Mówił: „Od czego są przyjaciele?". Ambitny, bufonowaty, genialny. Wielki i kontrowersyjny, ostatni z romantyków, który zamienił swoje życie w mit. Niektórzy krytycy są nieco rozczarowani kreacją Burtona.

Reżyser Tony Palmer i Richard Burton

Fot. Film-Szinház-Muzsika

Nie jest przekonywający jako młody człowiek, znakomite rzemiosło nie wynagradza braku prawdziwej charyzmy. W roli Cosimy występuje Vanessa Redgrave, ale w tym olbrzymim fresku filmowym niewiele ma miejsca, aby ukazać cały swój fanatyzm i oddanie Wagnerowi. Lepiej wypadają znakomici, utytułowani aktorzy brytyjscy, którzy po raz pierwszy występują razem w jednym filmie: Laurence Olivier, Ralph Richardson, John Gielgud. Jest jeszcze plejada innych aktorów, śpiewaków i muzyków. Bo przecież nie może być filmu o Wagnerze bez „Lohengrina", „Tristana i Izoldy", „Pierścienia Nibelungów", „Parsifala". A także bez rewolucji 1848 roku i bez Ludwika Bawarskiego. Trudno osądzać film w tak niezwykłym kształcie. Ma miejsca po prostu nudne i sekwencje pełne piękności. Może trzeba jednak poczekać na serial?

Fascynacje Oshimy

Nagisa Oshima zdobył rozgłos dzięki „Imperium zmysłów" i „Imperium namiętności". Na tegorocznym festiwalu w Cannes zaprezentował swój nowy film „Furyo", stanowiący adaptację powieści angielskiego pisarza Laurensa Van der Posta „Ziarno i siewca". Krytyka twierdzi, że nigdy jeszcze nikt z taką otwartością nie ukazał okrucieństwa Japończyków w czasie ostatniej wojny, jak właśnie japoński reżyser. Akcja rozgrywa się w japońskim obozie dla jeńców brytyjskich na wyspie Jawa. Strażnicy nie oszczędzają swoich więźniów. Są jednak równie bezlitośni i dla siebie samych. Areszty, post, harakiri – to ich los. Oshima mówi jednak o zderzeniu dwóch odmiennych kultur, cywilizacji, mentalności. Dla ludzi Zachodu samobójstwo jest tchórzostwem, dla Japończyków aktem najwyższej odwagi. Człowiek Zachodu wierny jest kartezjanizmowi, Japończyk hołduje alogiczności – na obraz i podobieństwo czczonych przez siebie bogów. „Furyo" to niezwykły film o dialogu głuchych.

Głównym motywem jest tu fascynacja japońskiego oficera postawą jednego z Brytyjczyków. Role obu bohaterów grają gwiazdorzy rocka: Ryuichi Sakamato i David Bowie (wróży mu się wielką karierę aktorską, określa jako Petera O'Toole lat osiemdziesiątych).

David Bowie w filmie „Furyo"

Fot. Ciné Revue